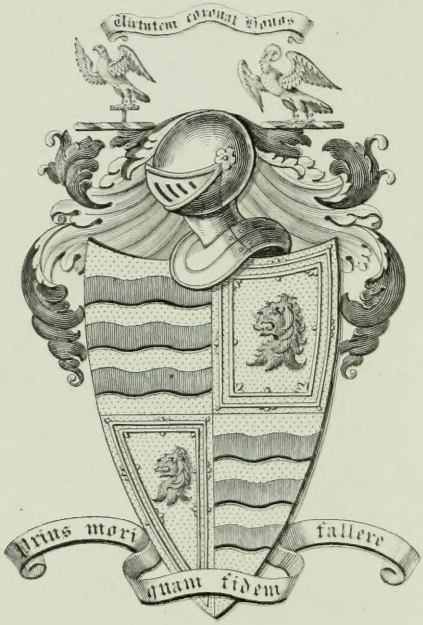

Henry Drummond,

Albury Park, SURREY.

N
6911
.R53
1836
SMRS

SABLE
COLLECTION
SABLE

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/delaposiechr00rioa

IMPRIMERIE DE E.-J. BAILLY ET Ce,
Place Sorbonne, 2.

DE LA

POÉSIE CHRÉTIENNE

DANS SON PRINCIPE,

DANS SA MATIÈRE ET DANS SES FORMES;

PAR A.-F. RIO.

FORME DE L'ART,

Peinture.

PARIS,

DEBÉCOURT, LIBRAIRE-ÉDITEUR,

RUE DES SAINTS-PÈRES, 69;

L. HACHETTE, LIBRAIRE, RUE PIERRE-SARRAZIN, 12.

—

1836.

DE LA

POÉSIE CHRÉTIENNE

DANS SON PRINCIPE,

DANS SA MATIÈRE ET DANS SES FORMES.

FORME DE L'ART,

SECONDE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

De la Peinture chrétienne, d'abord dans les catacombes, puis dans les basiliques à dater du règne de Constantin. Opinions opposées sur les types de Jésus-Christ. Ecole romano-chrétienne beaucoup plus pure que l'école byzantine. Développement de la première en haine des empereurs iconoclastes, et sous les auspices des papes et de Charlemagne. Dégénération rapide de la seconde, et caractères distinctifs de ses produits.

Quand on parle des destinées de la peinture comme forme de la poésie chrétienne, le point de vue diffère considérablement de celui où

l'on se place pour faire l'histoire des arts du dessin, histoire fort intéressante sans doute, mais qui, de la manière dont on l'envisage communément, ne donne qne des résultats vagues et superficiels. En effet, s'il ne s'agit pas d'autre chose que d'imiter plus ou moins fidèlement la nature par des lignes et par des couleurs, qu'importe au bonheur ou à la dignité de l'espèce humaine que cette imitation ait été grossière dans un siècle et admirable dans un autre ?

Au contraire, quand on considère la peinture dans les phases qu'elle a parcourues comme l'expression imparfaite, il est vrai, mais progressive, à laquelle ont dû recourir les peuples modernes avant que leurs langues fussent formées, quand on réfléchit que c'est là, dans ces œuvres si informes, qu'ont été déposées les émotions les plus fortes et les plus pures de leur cœur, ainsi que les créations les plus naïves de leur imagination, quand on pense qu'il était dans leur espérance et dans leur intention que ces monumens dédaignés par nous fussent immortels et rendissent à jamais témoignage de leur enthousiasme et de leur foi, alors on devient moins difficile sur les divers genres de mérite dont la réunion constitue ce qu'on est convenu d'appeler un chef-d'œuvre, et l'on

commence enfin à négliger un peu la surface des choses, afin de pénétrer plus avant dans leur nature. C'est sous ce point de vue, nouveau pour la plupart de mes lecteurs, que je me propose d'envisager mon sujet.

Le berceau de la peinture chrétienne est le même que celui de la sculpture, et se perd également dans l'obscurité des catacombes : c'est là qu'au sein des inspirations les plus grandes qui furent jamais, les premiers artistes chrétiens tracèrent sur les murs de leurs chapelles souterraines, ou sur les tombeaux de leurs frères, ces esquisses grossières dont les fins connaisseurs ne parlent qu'avec dédain, mais qui seront toujours l'objet d'un culte pour quiconque est resté fidèle d'esprit comme de cœur à la foi antique dont ces peintures primitives sont l'expression ou le symbole.

Si l'histoire de l'art ne devait comprendre que les moyens matériels mis en œuvre avec plus ou moins de succès pour arriver à l'imitation de la nature, il faudrait passer sous silence les premiers siècles qui suivirent l'établissement du christianisme; car tout était en décadence dans l'empire romain, les beaux-arts comme tout le reste, et même plus que tout le reste en ce qui concerne les élémens de vitalité intérieure qui s'éteignaient rapidement

de jour en jour. La partie technique se maintenait encore comme l'écorce trompeuse d'un arbre qui n'a plus de sève, et se transmettait ainsi tant bien que mal de génération en génération ; mais le peintre comme le sculpteur était impuissant à créer, ou du moins il n'exécutait qu'à demi son œuvre de création ; il pouvait bien pétrir sa boue, mais y répandre le souffle de vie, cela lui était impossible.

Le christianisme naissant n'ayant pas eu à sa disposition une technique nouvelle, les produits de l'art chrétien durent se manifester long-temps avec les mêmes symptômes extérieurs de déclin, et les idées chrétiennes se mouvoir long-temps dans les formes traditionnelles de l'antiquité. De là un style qu'on pourrait à la rigueur appeler *antique*, et même à plus juste titre que celui des ouvrages païens de la même époque, si on prend ce mot dans sa plus belle acception, qui est *noblesse* et *simplicité*, qualités dont presque tous les monumens romains, postérieurs au second siècle de notre ère, sont incontestablement dépourvus.

En lisant l'histoire des empereurs, on entrevoit le rôle abject que jouaient les artistes dans les dégoûtantes orgies par lesquelles on abrutissait toutes les classes de cette société avide de

corruption. On ne connaissait plus que deux mobiles, l'adulation et la volupté, et même c'était le plus souvent en vue de l'une ou de l'autre que le peintre exerçait son pinceau sur des sujets empruntés à la religion nationale.

Quel contraste dans les peintures des catacombes, sous le double rapport de la direction et de l'inspiration ! Et si l'on étend le parallèle jusqu'à l'époque où l'art chrétien sortit enfin de dessous terre pour entrer librement en concurrence avec le paganisme, comment n'admirerait-on pas la haute tendance, le beau caractère, et le style quelquefois grandiose de ces compositions primitives, qui bien qu'empreintes à certains égards de la décadence contemporaine, n'en ont pas moins préparé de loin les voies à la peinture chrétienne du moyen âge ? Après tout, ces monumens en apparence si grossiers sont le plus vieil héritage que nous aient transmis nos devanciers dans la croyance en Jésus-Christ ; ce sont comme autant de formules matérielles et permanentes de leurs actes de foi, d'espérance et de charité ; là est leur pensée fondamentale mise à nu ou revêtue de sa plus simple expression, pensée naïve, attendrissante ou héroïque, pensée d'amour, de sacrifice, de rédemption, d'éternité, pensée vivante dans tous les lieux et dans tous les temps, pensée

féconde pour vivifier l'art à sa naissance, et pour le régénérer quand il décline.

Dans la période qui précéda l'avènement de Constantin, la position précaire des chrétiens dans l'empire et le glaive de la persécution toujours suspendu sur leur tête, mettant des entraves de plus en plus arbitraires au libre exercice de leur culte et à la franche exposition de leurs dogmes, ils imaginèrent, pour y suppléer, un cycle de représentations allégorico-bibliques qui se rapportaient à la chute de l'homme, à sa rédemption par le Christ, au baptême, à la pénitence et à la résurrection.

Comme dénouement triomphal du drame douloureux joué par le chrétien sur la terre, la résurrection était figurée par tout ce qui pouvait y faire allusion dans l'ancien ou dans le nouveau Testament; c'était l'histoire de Jonas ou de Lazare, la colombe rentrant avec le rameau d'olivier dans l'arche, l'eau changée en vin, le jugement dernier, le phénix renaissant de ses cendres, le prophète Élie dans son char de feu. Le bon pasteur allant à la recherche de sa brebis égarée ou la rapportant au bercail, semble avoir été un sujet traité avec une prédilection toute spéciale par les peintres comme par les sculpteurs; c'était la parabole de l'évangile la plus en vogue, par cela seul qu'elle

était la plus consolante. Pour les jours d'épreuve et de persécution, l'art avait une mission d'un autre genre à remplir, c'était de fortifier d'avance les âmes des victimes contre les menaces insolentes de leurs bourreaux et contre la crainte de la mort; alors on mettait sous les yeux des fidèles les souffrances et la résignation de Job, ou les trois hommes dans la fournaise, ou Daniel dans la fosse aux lions, ou bien encore, par une vue prophétique du triomphe définitif du christianisme, on traçait sur le mur la catastrophe du persécuteur Pharaon, abîmé avec tous ses esclaves dans la mer Rouge.

Quand on parcourt les recueils de Bosio et de Bottari, on s'attend naturellement à y trouver quelques représentations qui se rapportent aux tribulations des premiers chrétiens, quelque commémoration au moins indirecte du supplice des martyrs; et puis quand on s'aperçoit à la fin que cette attente est trompée, on commence à démêler ce qu'il y a de sublime dans cette omission, et l'on comprend peu à peu comment des âmes si exclusivement préoccupées de la gloire de Dieu, n'ont pas même songé à faire admirer leur courage ou maudire leurs bourreaux; une tentation de gloire mondaine aurait pu s'attacher à l'image des triomphes si fréquens obtenus sur le paganisme, et il aurait manqué

quelque chose à la pureté de leur dévouement.

La grande révolution opérée par Constantin ne pouvait manquer de donner à la peinture chrétienne un immense développement; au lieu d'être resserrée dans l'étroite et obscure enceinte des catacombes, elle eut tout l'empire Romain pour théâtre. De vastes basiliques élevées à Rome, à Constantinople, et dans les principales villes des provinces d'Europe et d'Asie, offrirent au pinceau des artistes chrétiens des surfaces infiniment plus étendues que celles dont ils avaient pu disposer jusqu'alors, ce qui amena des modifications importantes sous le rapport des dimensions. D'une autre part, l'application d'un procédé nouveau découvert sous le règne de Claude, semblant garantir une durée indéfinie à tous les ouvrages exécutés de cette manière, la Mosaïque, devint bientôt d'un usage universel dans l'église chrétienne toujours portée par instinct à préférer ce qui approche le plus de l'éternité.

Ainsi, la peinture fut exercée sur une très grande échelle dans les temples, et c'est là qu'il faut chercher le caractère qu'elle revêtit durant cette seconde période de son développement.

D'abord, elle choisit des sujets analogues aux circonstances nouvelles où le christianisme venait d'être placé. Elle se débarrassa des formes

allégoriques auxquelles on avait été forcé de recourir dans les temps de persécution, et pour être en harmonie avec l'alégresse répandue parmi les fidèles, et avec les grandes destinées de la religion, elle traça partout des images de béatitude et de triomphe. L'image du Christ fut placée avec toute sa majesté au dessus du sanctuaire, en même temps qu'on la gravait sur les monnaies et sur les médailles tantôt avec le titre de *Roi des rois* ou *lumière du monde* (1), tantôt avec la promesse faite miraculeusement à tous les monarques chrétiens dans la personne de Constantin : *In hoc signo vinces*. Tous les attributs qui sont donnés dans l'Apocalypse à l'Agneau sans tache, toute cette scène grandiose et imposante où figurent les sept candelabres, les quatre anges, les quatre évangélistes et les vingt-quatre vieillards prosternés devant le Rédempteur des hommes, étaient représentés dans les églises comme pour faire honte aux pompes triomphales étalées par les empereurs païens.

(1) Ducange se trompe en disant que cette inscription ne parut sur les monnaies byzantines qu'à dater de Justinien II; on la trouve dès le règne de Constantin. Sur les monnaies de Jean Ier Zimiscès, on commence à voir l'image de la Vierge, et sur celles de Michel VIII et d'Andronic II, elle est représentée étendant les bras vers Constantinople.

La composition favorite des chrétiens de Rome était la figure du Christ, entre les apôtres saint Pierre et saint Paul, ces deux colonnes de l'église catholique qui étaient dès lors les glorieux patrons de la ville éternelle; et bien que toutes ces œuvres se ressentissent toujours plus ou moins de la décadence générale qui allait son train, elles se distinguaient néanmoins des produits de l'art profane, par une indéfinissable dignité dans l'attitude et le caractère des personnages, dignité dont on était d'autant plus frappé, qu'on n'était distrait ni par le charme de l'exécution, ni par les détails accessoires. L'idée fondamentale était là dans toute sa grandeur et sa simplicité. Aussi peut-on dire que c'est ce style pur et solennel qui a caractérisé l'art chrétien proprement dit dans les époques postérieures; Ghirlandajo disait après avoir vu les anciennes mosaïques de Rome, que c'était là la vraie peinture pour l'éternité, et Raphaël lui-même s'en est inspiré quelquefois, comme on peut le voir dans la dispute du Saint-Sacrement et dans les fameux cartons des tapisseries.

Cette école romano-chrétienne dont il reste un assez grand nombre d'ouvrages en Italie, s'y soutint jusqu'à l'invasion des barbares et même plus tard, avec des vicissitudes fort compliquées qu'il importe beaucoup de signaler et d'éclaircir.

Pour ce qui concerne la partie technique, on est forcé de convenir qu'à mesure qu'on s'éloigne du siècle de Constantin, les lignes qui circonscrivent les figures sont plus lourdement marquées, les ombres et les demi-teintes disparaissent de plus en plus, et il y a moins de sûreté, de hardiesse et de plénitude dans les contours. Les seuls ouvrages qui semblèrent échapper à cette décadence, furent quelques peintures des catacombes, entre autres celles du cimetière de sainte Priscille, auxquelles on a cru rendre justice en disant « que leurs au-« teurs avaient jeté un dernier regard sur les « chefs-d'œuvre de l'antiquité, pour y chercher « des modèles, et que le génie d'Apelles les avait « guidés encore une fois » (1).

La source où l'art chrétien avait puisé des inspirations d'abord pour les catacombes et ensuite pour les basiliques, était aussi pure que jamais et devenait tous les jours plus abondante; mais son développement régulier fut arrêté par des divisions funestes qui s'élevèrent alors au sein de l'église. Une question de la plus haute importance pour l'avenir de l'art fut agitée entre les plus illustres évêques de l'empire ro-

(1) Émeric David, *Discours sur les anciens Monumens*, page 97.

main, les uns soutenant avec saint Cyrille que Jésus-Christ avait été le plus laid parmi les enfans des hommes, et s'appuyant sur l'autorité de Tertullien (1) et de saint Justin qui avait dit que les formes abjectes que le rédempteur avait revêtues, rendaient le mystère de la rédemption plus sublime (2), tandis que l'opinion contraire était défendue par les trois grandes lumières de l'église latine (3), et en Orient par saint Jean-Chrysostôme et saint Grégoire de Nysse, qui disait au contraire que le Christ ne voila sa divinité qu'autant qu'il était nécessaire pour ne pas blesser les regards des hommes (4).

Cette controverse assoupie pour un temps quand des dogmes fondamentaux étaient menacés, puis reprise à la faveur d'une trêve par les orthodoxes entre eux, se prolongea ainsi jusque dans le huitième siècle, époque à laquelle saint Jean de Damas et le pape Adrien 1er dépeignirent Jésus comme un nouvel Adam, modèle des formes les plus accomplies (5).

(1) Les expressions de Tertullien sont très fortes : *Ne aspectu quidem honestus..... Si inglorius, si ignobilis, meus erit Christus.*

(2) Émeric David, *Discours, etc.*, page 52.

(3) Saint Augustin, saint Jérôme et saint Ambroise.

(4) *In Cantic. Canticorum, Homil.* 4.

(5) Émeric David, *ibid.* page 67.

Comme l'autorité d'Adrien était grande dans l'église latine, et s'appuyait en outre sur celle de saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme, tous trois vénérés en Occident presque à l'égal des apôtres, le choix de cette partie du monde chrétien se trouva irrévocablement fixé, et si quelques hideux produits des pinceaux byzantins y pénétrèrent encore plus tard, leur influence ne tint pas contre l'éloquence de saint Bernard, qui disait que la merveilleuse beauté du Christ surpassait celle des anges et faisait la joie et l'admiration de ces êtres célestes (1).

Malgré l'autorité de saint Jean-Chrysostôme et de saint Grégoire de Nysse, l'opinion contraire prévalut en Orient, et les moines de l'ordre de saint Basile, par respect pour leur fondateur, se torturèrent l'imagination pour représenter le Sauveur dans toute la laideur

(1) Émeric David, *Discours, etc.*, page 67. L'image du Christ qui se voit dans le cimetière de Saint-Calliste, la plus ancienne qui soit sortie d'un pinceau chrétien, a le visage de forme ovale légèrement alongée, la physionomie douce, grave et mélancolique, les cheveux séparés sur le milieu du front et retombant en deux longues masses sur les épaules. Une autre image plus récente et offrant à peu près les mêmes traits se retrouve dans une chapelle du cimetière de Saint-Pontian. — Voir le *Discours de Raoul Rochette sur l'Art du Christianisme*, pag. 25 et 26.

voulue par leurs compatriotes ; et ce sont les Grecs, les descendans de ceux qui avaient si bien conçu *le beau*, qui l'avaient si vivement senti et si magnifiquement réalisé dans les œuvres d'art, c'est ce même peuple qui repousse *le beau* élevé par l'incarnation du verbe à sa plus haute puissance. Malheureusement ce n'est là que le commencement de cette déviation déplorable, qui finit par faire tomber les Byzantins dans le schisme, et de là dans un abîme de dégradation intellectuelle et morale, d'où aucune puissance humaine n'a pu les faire sortir.

La tentation d'emprunter des types aux chefs-d'œuvre du paganisme, était un autre écueil qui aurait même pu devenir plus dangereux, si l'horreur traditionnelle des chrétiens pour les idoles ne les avait mis en garde contre ces sacriléges imitations (1). Sur ce point ce fut encore l'école byzantine qui pécha la première, et l'on sait ce qu'une légende locale rapporte d'un peintre, qui avait osé imiter une tête de Jupiter pour reproduire avec plus de majesté celle de Jésus-Christ ; la main qui avait servi d'instrument à une telle profanation se dessécha subitement, et il fallut un miracle de l'archevêque Genna-

(1) Voir Tertullien, *De Idol.*, ch. 3-11.

dius pour que l'artiste en recouvrât l'usage (1).

Pour la représentation de la Vierge, ce furent encore les chrétiens occidentaux qui furent le plus heureusement inspirés, peut-être parce qu'un de leurs plus grands docteurs, saint Ambroise, avait affirmé plus positivement qu'aucun autre père de l'église, que, dans la mère de Dieu, la beauté du corps avait été comme le reflet de la beauté de son âme (2). C'était poser de la manière la plus claire et la plus précise le grand problème que l'art chrétien avait à résoudre en peignant des madones, solution dont les variétés constituent à elles seules la partie la plus intéressante et la plus poétique de son histoire, et qui se rattache d'une manière intime au développement des gloires de Marie dans les siècles d'enthousiasme et de foi (3).

Ainsi les deux types fondamentaux de la

(1) *Discours sur l'Art du Christianisme*, par Raoul Rochette, page 29.

(2) *Ut ipsa corporis species simulacrum fuerit mentis. De Virginit.*, lib. 2, ch. 2.

(3) Dans l'origine on la représentait seule, assez ordinairement debout, la main sur la poitrine et les yeux levés vers le ciel; ce ne fut guère que vers le commencement du cinquième siècle (après le concile d'Éphèse tenu en 431) qu'on la peignit assise sur un trône avec l'enfant Jésus sur ses bras ou sur ses genoux.

peinture chrétienne étaient diversement conçus dans l'Orient et dans l'Occident, et long-temps avant que l'unité eût cessé d'exister dans l'empire, il y avait déjà une divergence profonde et incurable dans les vues et la tendance des artistes comme dans le caractère des peuples; c'était comme le prélude du grand schisme de Photius.

Constantinople était née cité impériale dans un siècle de décadence et de corruption, et les trésors n'avaient pas manqué à son fondateur pour l'embellir; mais il ne put empêcher que le mauvais goût du temps n'y laissât son empreinte; d'un autre côté, les Grecs étaient sans contredit la portion la plus dégradée de ses sujets, et les colonies de courtisans et d'aventuriers que lui et ses successeurs y attirèrent successivement, ne purent qu'aggraver de plus en plus les misères morales et intellectuelles de cette triste population. L'art chrétien devait s'y naturaliser sans doute, puisque les croyances publiques en faisaient un besoin populaire, et l'on sait que les murs des églises et des palais étaient couverts de peintures représentant des sujets tirés de l'ancien ou du nouveau Testament, ou l'histoire d'un martyr ou d'un évêque illustre, ou bien encore des paysages, des marines et des animaux; l'on sait de plus que

sous l'empereur Honorius, un sénateur chrétien faisait peindre sur sa toge divers traits de la vie de Jésus-Christ, et que le nombre des figures qui y étaient distribuées en groupes, s'élevait quelquefois jusqu'à 600 (1); on sait enfin que la jeunesse d'Antioche, qui abandonnait les écoles plutôt que de payer la moindre rétribution aux rhéteurs et aux philosophes, dépensait des sommes considérables pour obtenir que des maîtres de peinture qui vivaient dans la débauche lui apprissent *le secret de peindre vite* (2) : tous ces faits et quelques autres du même genre, qui, au premier coup d'œil, semblent révéler dans l'empire d'Orient une sorte d'enthousiasme pour l'art, ne sont pourtant que de trompeuses apparences qui s'évanouissent par l'examen des produits sortis à diverses époques de cette misérable école. Si du moins elle avait su adopter et copier avec docilité les compositions traditionnelles qui lui venaient d'Italie, en vivant ainsi d'une vie commune, elle aurait pu s'approprier pour longtemps tout ce qui distingue les peintures des catacombes et des basiliques primitives; mais il lui arriva au contraire de gâter tout ce qu'elle

(1) Émeric David, *Discours, etc.*, page 83.
(2) Libanius, *De Professore*, t. II, page 95.

toucha, et particulièrement les sujets allégoriques si poétiquement inventés par l'imagination pure des premiers chrétiens; et l'abus de l'allégorie fut porté si loin, que le concile quinisexte de Constantinople, tenu en 692, dut intervenir pour l'arrêter au moins en ce qui concernait la représentation du Christ sur laquelle il était à craindre que l'esprit grec ne voulût subtiliser sans fin (1).

Comme le but de ce concile avait été de remédier à un mal qui n'existait pas en Italie, les papes désavouèrent d'abord ces restrictions qui semblaient entraver autant la piété des fidèles que l'imagination des artistes, et ce fut seulement sous le pontificat de Jean VII, lui-même Grec de naissance, que l'église romaine, pressée par les instances de l'empereur Justinien Rhinotmète, adopta définitivement les décisions du concile quinisexte.

Il est bien étonnant que cette école romano-

(1) Il est à remarquer que les pères du concile ne furent pas moins orthodoxes en matière d'art que dans tout le reste. Ils voulaient la grâce jointe à la vérité : *Gratiam et veritatem proponimus* (Can. 82) *ut ergò quod perfectum est vel colorum expressionibus omnium oculis subjiciatur, ejus qui tollit peccata mundi, Christi Dei nostri, humanâ formâ characterem etiam in imaginibus deinceps pro veteri agno erigi ac depingi jubemus (ibid.).*

chrétienne, dont l'œuvre fut si souvent interrompue par les invasions des barbares, ait pu traverser ces siècles de désordres presque continuels sans s'éteindre totalement; il fallait que les inspirations fussent bien vivaces dans les âmes pour produire les nouvelles mosaïques dont les papes firent alors décorer un grand nombre d'églises (1), et les nouvelles peintures qui furent exécutées en même temps dans les catacombes devenues la sépulture ordinaire des pontifes romains, et embellies par quelques uns d'entre eux avec une dévotion toute particulière (2). Sous la domination de Théodoric et de ses successeurs, le déclin fut à peine perceptible et tint à des causes tout à fait étrangères à la conquête; car non seulement le roi des Goths se montra zélé conservateur des monumens de tout genre, mais encore il voulut que les temples, les portiques et les palais bâtis par ses ordres à Pavie, à Ravenne et à Monza, fussent décorés de peintures appropriées à la

(1) Il faut y ajouter les mosaïques de Ravenne, exécutées sous la direction des évêques de cette ville. — Voir pour les détails le *Liber Pontificalis* d'Agnellus dans *Muratori Script. rerum Ital.*, t. II, p. 1.

(2) On cite Jean Ier, Félix IV, et surtout Jean III comme les auteurs des restaurations et embellissemens qui eurent lieu dans les catacombes de saint Marcellin et de sainte Priscille après la conquête de l'Italte par les Goths.

destination de ces divers édifices. Les Lombards, qui vinrent ensuite et laissèrent après eux de si beaux monumens d'architecture, devaient être, en leur qualité d'ariens, beaucoup moins favorables à la peinture (1); cependant nous voyons qu'au huitième siècle leur conversion sur ce point était déjà fort avancée, puisque leur roi Astolphe protégeait et récompensait le peintre Aripert de Lucques, dont le nom même annonce un commencement d'initiation parmi les races germaniques (2).

Ce qui exerça la plus pernicieuse influence sur l'art en Italie, ce fut toujours Byzance; la conquête de ce malheureux pays sous Justinien, beaucoup plus fatale que celle des Goths, interrompit pour un temps les vieilles traditions (3), qui ne se renouèrent ensuite que len-

(1) Aussi la décadence fut-elle beaucoup plus visible surtout dans la partie technique, comme le prouvent les débris de la chapelle de Jean VII, conservés dans les grottes vaticanes, et les mosaïques de l'église de Sainte-Agnès hors des murs, exécutées sous le pape Honorius dans le septième siècle.

(2) Brunetto, *Cod. diplom. Toscano*, p. 1, c. 3, § 7. La reine Théodelinde avait aussi fait peindre sur les murs du palais de Monza les principaux traits de l'histoire des Lombards. Les peintures de l'église de Saint-Nazaire à Vérone furent exécutées vers la même époque.

(3) Rumohr, *Italiænische Forschungen*, t. I, p. 183. C'est sans contredit l'ouvrage le plus remarquable qui

tement et péniblement. Puis, après un intervalle de deux siècles, éclata l'orage terrible suscité par les empereurs iconoclastes, qui faillirent étouffer l'art chrétien dans son berceau. Léon l'Isaurien, à qui son éducation rustique et son commerce avec les Juifs et les Arabes avaient inspiré une violente aversion pour les images, jaloux d'imiter le calife Jezid qui venait de les détruire toutes en Syrie, prétendit aussi purger ses propres états de ce qu'il appelait une idolâtrie scandaleuse. Après avoir porté ses premières fureurs sur un crucifix placé dans le vestibule de son palais, il envoya dans les îles de l'archipel et dans toutes les provinces de son empire des émissaires dont le fanatisme et la férocité lui étaient connus; les moines, dont la parole était toute puissante sur le peuple, furent les objets d'un acharnement tout spécial : on ne se contenta pas de fermer les couvens, de confisquer leurs biens et d'en convertir les édifices en magasins ou en barraques : outre l'avarice du prince, il fallait encore assouvir sa cruauté, et pour cela on fit main basse sur des

ait été publié depuis long-temps sur l'art chrétien au moyen âge. Souvent il m'a servi de guide dans les recherches que j'ai faites sur les lieux, et je lui dois d'avoir connu plusieurs œuvres d'art dont sans lui je n'aurais pas même soupçonné l'existence.

religieux sans défense ; et si quelques uns d'entre eux étaient épargnés par lassitude, on les mutilait ou on leur arrachait la barbe ou les yeux.

Quelques témoins de ces scènes sanglantes arrivèrent de Grèce en Italie, et racontèrent ce qu'ils avaient vu. La vive indignation causée par ce récit fut portée à son comble quand on reçut les brutales sommations de l'empereur, qui menacait de mettre en pièces l'image vénérée de saint Pierre, et de traîner le pape Grégoire, chargé de chaînes, au pied du trône impérial. Un enthousiasme comparable à celui qui fit entreprendre les croisades s'étendit rapidement de Rome à Ravenne, de Ravenne à Venise, et gagna les Lombards eux-mêmes, qui voulurent participer aux avantages de cette guerre sacrée ; on fit en toute hâte les préparatifs de défense sur terre et sur mer ; puis, après avoir renversé les statues du tyran, on jura de vivre et de mourir pour la défense du pape et des saintes images, et l'on attendit de pied ferme l'escadre et l'armée, qui étaient parties de Constantinople, pendant que les femmes et le clergé priaient sous le sac et la cendre.

On eut bien raison d'éterniser la mémoire du triomphe obtenu ce jour-là sur les Iconoclastes, par la convocation d'un concile et par

l'institution d'une fête annuelle : si les Grecs avaient vaincu, c'en était fait des belles destinées de l'Italie, c'en était fait de l'indépendance et de la gloire de la papauté, c'en était fait de l'art chrétien et de toutes ses merveilles; l'empreinte byzantine eût été partout, et peut-être non moins indélébile que chez les Russes où rien n'a pu l'effacer. Une seule ville importante, celle de Naples, embrassa dans cette guerre la cause impériale, et ce fut précisément là que cette empreinte fut marquée de la manière la plus profonde et la plus durable. Il semblerait vraiment que chaque localité eût été rétribuée selon ses œuvres : d'un côté, nous voyons les Napolitains n'avoir qu'une faible part à l'héritage de poésie légué par le christianisme à l'Italie moderne; de l'autre, nous voyons Venise et la Lombardie étaler en chefs-d'œuvre de peinture les trésors de leur brillante imagination, et à Rome la tiare pontificale s'élève plus radieuse que toutes les couronnes et projette au loin des rayons de lumière sur toutes les nations qui sont prédestinées à se mouvoir dans la sphère glorieuse du catholicisme (1).

(1) Gibbon n'a montré nulle part plus de mauvaise foi et de partialité que dans le récit de cette guerre qui était susceptible d'intérêt dramatique, si l'historien ne s'était pas efforcé de fausser le point de vue que lui donnait son sujet.

La rage des empereurs iconoclastes tourna donc au profit des peuples sur lesquels la Providence avait ses vues pour l'avenir du monde; elle tourna également au profit de l'art en résultat définitif, mais non pas immédiatement, car les moines réfugiés, pour lesquels les papes fondèrent de vastes monastères, appartenaient pour la plupart à l'ordre de saint Basile, dans lequel il y avait un très grand nombre d'artistes imbus des idées funestes que nous avons déjà signalées. Il est assez probable que ce fut pour combattre leur influence que le pape Adrien Ier se prononça si hautement en faveur de la tradition qui faisait envisager le Christ comme le modèle des formes les plus accomplies.

La persécution exercée pendant plus d'un siècle contre les images par les empereurs d'Orient, fut cause que par une réaction très naturelle, l'Italie en produisit plus que jamais. Les moines grecs qui s'y étaient volontairement exilés, se consolaient par cette occupation que la proscription même leur avait rendue plus chère; l'esprit des Lombards s'était enfin ouvert à ce genre de jouissances par suite de la part qu'ils avaient prise à la querelle et à la victoire : leur roi Luitprand fit décorer avec magnificence l'église de Saint-Pierre au ciel d'or à Pavie, et chaque nouveau pape à son avènement

tenait à marcher sur les traces de ses prédécesseurs, en faisant exécuter de nouvelles peintures dans les basiliques ou dans les catacombes (1).

Sur ces entrefaites parut Charlemagne, dont le génie fut une sorte de contre-poids tenu en réserve par la providence contre tout ce qui restait de paganisme en Occident. Alors commença dans la langue et dans les arts la grande crise de décomposition, sans laquelle la fusion intime de tant d'élémens hétérogènes n'aurait jamais pu s'opérer. De même qu'il était nécessaire que la langue *transpositive* des latins tombât pour ainsi dire en lambeaux, afin que des langues *analogues* pussent sortir de ses ruines, de même il fallait que l'art antique avec ses procédés et ses types fût entièrement perdu de vue par les artistes chrétiens, pour qu'il leur fût donné d'atteindre à ces conceptions aussi originales que sublimes, qui distinguent les écoles du moyen âge.

Ce travail de transformation que les philosophes modernes ont appelé *le long sommeil*

(1) Les plus zélés d'entre eux furent Grégoire III, Adrien Ier et Léon III. Benoît III, mort en 858, paraît avoir été le dernier pape qui fit travailler dans les catacombes.

de l'esprit humain, mérite d'être suivi dans son progrès et dans ses phases diverses, et l'histoire de la peinture, bien que composée de faits qui paraissent au premier abord fort subalternes, le manifeste tout aussi clairement que celle de l'architecture, de la poésie ou des langues.

A dater du siècle qui s'ouvre par le couronnement de Charlemagne, on est forcé de tenir compte d'un élément nouveau qui se fait jour désormais dans toutes les combinaisons, c'est l'élément germanique qui a fait couler un sang nouveau dans les veines appauvries de l'ancien monde, et dont la coopération est indispensable pour la régénération de l'art déjà préparée par la diffusion du christianisme et par le mélange des races. Nous aurons donc à signaler la naissance d'une école germano-chrétienne ; mais avant tout, il faut jeter un dernier regard sur l'école romano-chrétienne et lui rendre les derniers devoirs pour saluer ensuite à notre aise l'aurore de la renaissance.

Les grands travaux de réparation ordonnés par Adrien Ier, et les fondations nouvelles entreprises par Léon III, furent les premiers fruits de la paix donnée à l'église romaine par Charlemagne. Ce fut alors qu'on exécuta dans une salle du palais de Latran, la grande mosaïque

dont on voit encore aujourd'hui d'assez beaux restes (1). On reconnaît sans peine dans l'ordonnance du sujet, dans la figure du Christ et dans celles de saint Pierre et saint Paul, les traditions primitives de l'art chrétien ; il y a une certaine pureté dans les contours, et quelques efforts pour rendre les ombres et les demi-teintes : quant aux portraits de Constantin et de Charlemagne, il est évident qu'ils n'ont été ajoutés que comme complément du sens allégorique qui a ici toute la clarté d'une page d'histoire. Ce monument, si précieux par lui-même, l'est encore bien davantage depuis la destruction de tous les ouvrages du même genre exécutés sous le pontificat de Léon III, dans la chapelle de son palais, sous le portique de sainte Suzanne, et dans l'église de Sainte-Croix de Jérusalem où ils ont été remplacés par les fresques admirables du Pinturicchio.

Pour juger combien fut rapide la décadence de cette école, il faut voir ensuite les mosaïques de l'église de sainte Praxède qui, bien que pos-

(1) Sur la place même de Saint-Jean de Latran. C'est dans un des plus beaux emplacemens du monde; pour un chrétien qui conçoit toute la grandeur du catholicisme et celle de Charlemagne, la bénédiction du pape, reçue au milieu de tant d'objets si propres à exalter l'imagination, est un événement qui ne s'oublie jamais.

térieures de quelques années seulement, sont déjà comme un prélude de la barbarie des trois siècles qui suivirent. Vers la même époque, on cessait de travailler dans les catacombes, et l'attente de ce qui devait arriver l'an mille, glaçant de plus en plus l'imagination des artistes à mesure que la fin du monde approchait, il y eut une longue lacune dans la production des œuvres d'art, lesquelles ne reparaissent en effet que dans le cours du onzième siècle. Mais on voit bien que ce n'était pas pour prendre des forces que la peinture s'était reposée; deux rouleaux de parchemin conservés l'un à la bibliothèque du palais Barberini, l'autre dans la sacristie de la cathédrale de Pise, sont ornés de miniatures qui peuvent donner une idée de ce qu'étaient alors les arts du dessin : celles qui furent faites un peu plus tard dans le manuscrit d'un poëme sur la comtesse Mathilde, lequel se trouve au Vatican (1), n'offrent aucune trace ni de clair-obscur, ni de modelé; les ouvrages de grandes dimensions, toujours traités avec plus de soin parce qu'ils sont exposés au grand jour, partagent le triste sort des branches inférieures; dans l'intervalle du douzième au treizième siècle, le

(1) N° 4922. L'auteur du poëme s'appelle Donizo, qui le composa en 1125. Les miniatures ont été gravées et un peu embellies par d'Agincourt, pl. 66.

mal semble avoir atteint sa dernière limite, et parmi les monumens de la plus profonde décadence à cette époque, il suffira de citer les mosaïques de l'église de *Sancta Francesca Romana* tout près de l'arc de Titus, et celles de saint Laurent hors des murs, avec les peintures à demi effacées qui sont sous le portique (1).

L'école romano-chrétienne rendit alors son dernier soupir, après avoir rempli toute l'étendue de sa mission, qui avait été de servir d'intermédiaire entre les inspirations primitives de l'art chrétien, et les écoles nouvelles destinées à recueillir et à faire valoir ce bel héritage.

Quant à l'école germano-chrétienne, elle fut comme un rameau vivace détaché d'un tronc déjà miné, pour reverdir et prospérer dans un meilleur sol. Long-temps avant le règne de Charlemagne, l'usage de peindre l'intérieur des églises était déjà fort répandu dans les Gaules, et même un passage curieux du poëte Fortunatus, semblerait prouver qu'il y régnait une sorte d'émulation entre les artistes ultramontains et les artistes nationaux ou d'origine barbare (2).

(1) J'omets à dessein les mosaïques de l'église de Sainte-Sabine, qui sont moins mauvaises, bien qu'exécutées à la même époque.

(2) *Quod nullus veniens Romanâ gente fabrivit*
Hoc vir barbaricâ prole peregit opus.
(Lib. 2, Carm. 9.)

Grégoire de Tours, faisant rebâtir et décorer de peintures la basilique de saint Perpetuus, donnait aussi la préférence à ces dernières (1); et tout porte à croire que les décorations des églises de Toulouse, de Saintes, de Bordeaux, de Saint-Germain-des-Prés n'étaient pas dues à des pinceaux étrangers.

L'avènement de Charlemagne donna une impulsion nouvelle aux beaux-arts dans toute l'étendue de son empire; la mission d'inspecter les églises et les peintures faisait partie des attributions des envoyés royaux qui parcouraient les provinces. Les ouvrages de ce genre parlaient bien puissamment à son imagination, puisque, même dans les camps, il faisait peindre la surface intérieure de son oratoire : il se servait de ce moyen pour faciliter ou confirmer l'œuvre des missionnaires parmi les Saxons, partout il stimulait le zèle des artistes et des évêques, et non content d'exercer le sien dans ses propres états et de déterminer dans ses capitulaires le mode de contributions à fournir pour les ouvrages de peinture, il se rendait encore le protecteur des arts auprès des rois étran-

(1) *Gregorius ego indignus basilicas S. Perpetui adustas incendio reperi, quas in illo nitore vel pingi vel exornari ut priùs fuerant* artificum nostrorum opere *imperavi.* (*Hist. eccl. Franc. Lib.* 10, *c.* 21, § 19.)

gers (1), et s'efforçait de les propager au loin comme une des gloires et des bienfaits du christianisme.

Ce n'est pas de ce côté des Alpes, après un laps de mille ans, qu'il faut chercher des débris bien authentiques de ce que Charlemagne ou ses successeurs firent exécuter de grand en ce genre ; ce qui n'a pas été enseveli sous les ruines des édifices eux-mêmes, a péri par l'action dissolvante d'un climat qui dans les monumens des arts semble ne respecter que le granit ; mais à défaut de ces grandes compositions qui couvraient les murs des temples ou des palais, nous avons d'inappréciables manuscrits ornés de miniatures sur la date desquelles il ne saurait exister la moindre incertitude, puisqu'il est dit dans le prologue qui est en tête, que l'ouvrage a été entrepris par les ordres de Charlemagne (2) : rien ne sent l'imitation classique ni dans l'inven-

(1) Il invitait Offa, l'un des rois de l'heptarchie saxonne, à protéger la peinture, mais le sol était ingrat.

(2) Je citerai la Bible latine qui est conservée dans le cloître de Saint-Calixte à Rome ; sur la première feuille est le portrait de Charlemagne déjà marqué d'une certaine individualité ; les sujets des miniatures sont tirés de l'Ancien Testament. On peut s'en faire une idée en consultant les *Antiquités* de Montfaucon, t. I, p. 175, ou d'Agincourt, t. III, peinture, 2e partie, pl. 40 et suiv.

tion qui est originale et libre, ni dans le caractère qui a quelque chose de septentrional, ni même dans le costume qui paraît être celui des Francs; et le nom seul de l'artiste révélerait suffisamment la race, lors même qu'il ne se serait pas vanté dans le prologue d'égaler ou de surpasser les artistes d'Ausonie (1).

Les monumens abondent pour prouver que cette branche inférieure de l'art fut toujours en progrès sous la dynastie carlovingienne : il suffit pour s'en convaincre de jeter les yeux sur le Psautier de la bibliothèque de Vienne, ouvrage d'un peintre allemand nommé Dagulf, sur l'Évangiliaire de Charles-le-Chauve conservé dans la bibliothèque de Munich avec d'autres trésors d'art de la même époque, ou bien plus près de nous sur les Heures de la reine Emma, véritable chef-d'œuvre pour le temps où il fut exécuté, ou mieux encore sur le Bénédictional trop peu connu du moine Godemann qui semble avoir surpassé par l'élégance et la finesse de son pinceau tous les peintres en miniature qui furent le plus en vogue dans le cours du dixième siècle (2).

(1) *Ingobertus eram.....*

Graphidas Ausonias æquans superansve tenore.

(2) Ce Godemann, d'abord chapelain de l'évêque de

Une espèce d'école centrale paraît s'être formée à cette époque dans le fameux monastère de Saint-Gall, où deux peintres-calligraphes, Sintramne et Modestus, s'étaient déjà illustrés dès le neuvième siècle, et où les traditions laissées par eux furent recueillies par le moine Notker qui cultivait avec un égal succès la poésie et la peinture, par le moine Tutilon qui fut à à la fois peintre, poëte, musicien, ciseleur et statuaire, et par le moine Jean que l'empereur Othon III fit venir à Aix-la-Chapelle pour y peindre un oratoire, et dont les services furent récompensés plus tard par l'évêché de Liége. L'alliance des hautes dignités ecclésiastiques avec la prééminence dans le culte des beaux-arts fut encore plus fréquente dans le onzième siècle, époque d'activité redoublée pour les imaginations que l'attente de la fin du monde avait engourdies. Heldric et Adélard, l'un abbé de Saint-Germain d'Auxerre, l'autre abbé de Saint-Tron, étaient célèbres de leur temps comme peintres de miniatures, et ses fonctions épiscopales n'empêchaient pas saint Berward, évêque

Winchester de 963 à 984, fut ensuite abbé de Thornley. Son bénédictional, orné d'une trentaine de miniatures de la plus grande beauté, est aujourd'hui la propriété du duc de Devonshire. Je crois que la ville de Rouen possède un autre manuscrit du même auteur.

d'Hildesheim, de peindre lui-même les murs et les plafonds de son église, et de former des élèves qui l'accompagnaient ensuite dans les cours où il était envoyé comme ambassadeur. De même nous voyons son successeur Godeschard fonder une école de peinture dans son palais, puis l'évêque de Paderborn imiter son exemple, et le moine Thiémon, après avoir exercé son pinceau dans un grand nombre de couvens, aller s'asseoir, la mitre en tête, sur le siége archiépiscopal de Salzbourg.

Tous ces faits et un grand nombre d'autres qu'il serait facile d'accumuler prouvent que l'art avait fait plus qu'effleurer les âmes des peuples germaniques et qu'il avait même jeté dès lors au milieu d'eux des racines assez profondes. Loin d'être, comme on l'a prétendu et répété trop souvent, les imitateurs plus ou moins serviles de ce qui s'était fait à Byzance ou en Italie, ils avaient sur ces deux pays l'avantage d'exploiter librement tout ce qu'ils pouvaient tirer du christianisme et de leur propre fonds, sans avoir à traîner après eux tout ce bagage de traditions vieillies qui embarrassa si long-temps la marche des artistes ultramontains. Aussi les œuvres bizantines et italiennes du neuvième au treizième siècle ne peuvent-elles pas soutenir la comparaison avec les produits contempo-

rains de l'école germano-chrétienne (1), qui était et plus heureuse dans ses procédés, et plus pure dans le choix de ses formes, et plus féconde dans ses inventions. Sa tendance était plutôt historique que mystique, ce qui devait nécessairement arriver chez des peuples encore peu familiarisés avec les charmes de la contemplation ; aussi les scènes animées de l'Ancien Testament étaient-elles représentées de préférence partout, dans les peintures des manuscrits comme dans celles des églises et des palais. Le synode d'Arras en 1205 avait en quelque sorte consacré cette direction déjà si conforme au goût national, en déclarant que la peinture était le livre des ignorans qui ne savaient pas en lire d'autres (2) ; aussi les caractères de cette écriture populaire furent-ils multipliés à l'infini dans toutes les dimensions et sous toutes les formes, et telle fut bientôt la magnificence et la multiplicité de ce genre d'ornemens, que les moines de Cîteaux, dans leur pieuse simplicité, crurent devoir signaler

(1) On peut consulter sur l'art germanique à cette époque Rumohr, *Italiænische Forschungen*, t. I, p. 233 et suiv.

(2) *Illitterati quod per Scripturam non possunt intueri hoc per quædam picturæ lineamenta contemplantur.* — Cité par Émeric David, *Discours historiques sur la Peinture moderne*, p. 205.

comme un abus dangereux le luxe toujours croissant déployé par les évêques à l'envi l'un de l'autre dans la décoration des temples (1). Mais le besoin de l'art était trop impérieux chez ces peuples neufs pour qu'il fût possible de les convertir sur ce point, et le zèle intempestif des prédicateurs n'aboutit qu'à les faire regarder par les religieux des autres ordres comme des novateurs et des artisans de scandale et de schisme (2).

Pour obvier aux inconvéniens du climat qui, dans le nord de la France et de l'Allemagne, ne permettait pas à plusieurs générations de suite de jouir d'une œuvre d'art dans toute sa fraîcheur primitive, on se prévalut, dès la fin du dixième siècle, de deux découvertes précieuses, savoir la fabrication des tentures et des tapis, pour la décoration des églises (3), et la pein-

(1) Saint Bernard attaquait avec beaucoup plus de raison l'usage où l'on était de peindre des centaures, des chasses et des arabesques profanes sur les murs de certains cloîtres.

(2) *Ab omnibus vicinis monachis tanquàm novarum rerum inventores et scandali schismatisque inventores reputabantur.* — Mabillon, *Annal. Ord. S. Bened.*, t. V, p. 531.

(3) Vers l'an 985, il existait dans l'abbaye de Saint-Florent de Saumur une manufacture où les religieux tissaient des tapisseries ornées de fleurs et de figures d'animaux. En 1025 il y en avait une autre à Poitiers où

ture sur verre. Que ce premier genre d'industrie soit dû au génie inventif des orientaux, c'est une opinion qui a pour elle des argumens très plausibles ; d'ailleurs il restera toujours une différence fondamentale, c'est que pour les uns ces produits ont été surtout un objet de luxe, et pour les autres un objet d'art ; mais pour le second procédé, son origine n'est douteuse ni pour l'antiquaire qui a discuté de bonne foi les prétentions opposées auxquelles ce débat a donné naissance, ni pour le voyageur qui a pu comparer les vitraux de nos cathédrales avec ceux de l'Italie, de l'Allemagne et de l'Angleterre (1). La gloire de cette découverte appartient donc sans partage à la France, et certes, ce n'est pas avoir peu contribué au développement de l'art moderne et à la majesté du culte catholique, que d'avoir placé l'imagination du chrétien en prières sous le charme mystérieux de cette lumière incertaine si favorable au recueillement, et d'avoir, en quelque sorte, réa-

les prélats d'Italie adressaient des demandes. — *Voir le Discours historique d'Emeric David*, en tête du *Musée français*, p. 80.

(1) Sur les artistes français qui ont été appelés en pays étranger pour peindre des vitraux, on peut consulter l'*Essai sur la Peinture sur verre*, par Langlois, p. 8, et à la fin de l'ouvrage la *Biographie des Peintres verriers*.

lisé pour lui une partie des merveilles de la Jérusalem céleste, sans parler de la facilité qu'offraient de si vastes surfaces, soit pour éterniser de grands souvenirs historiques, comme à Saint-Denis, où l'abbé Suger avait fait retracer sur un des vitraux du chœur les principaux exploits des premiers croisés (1), soit pour familiariser les fidèles avec les faits et les dogmes de la religion, comme le voulait un curé de Saint-Nixier de Troyes qui, dans une inscription qu'on lisait autrefois au dessus de la porte principale, disait qu'il avait fait peindre trois vitraux *pour servir de catéchisme et instruction au peuple* (2).

Assurément il n'est pas nécessaire d'expliquer par le mariage de je ne sais quelle princesse Byzantine avec un empereur d'Allemagne, l'introduction de l'art dans la partie septentrionale du grand empire de Charlemagne, et l'on aura beau accumuler les témoignages historiques qui prouvent que des communications ou des échanges de cette nature ont réellement eu lieu, l'originalité des écoles qui apparurent en France, à Cologne, en Belgique et ailleurs au treizième ou au quatorzième siècle, ne saurait être mise

(1) Voyez Montfaucon, *Monumens de la Monarchie française*, t. I, pl. 50-54.

(2) *Essai sur la Peinture sur verre*, p. 16.

hors de doute. Si les peintres grecs étaient aussi populaires en occident que l'ont prétendu certains écrivains dupes de leur reconnaissance, pourquoi l'abbé Suger, dans l'énumération des artistes français, allemands, italiens, appelés par lui pour travailler à la basilique de Saint-Denis, ne fait-il mention d'aucun artiste byzantin, et pourquoi les chroniques du temps gardent-elles le même silence à l'occasion de tant d'autres monumens du même genre, que la piété des peuples et la munificence des rois multipliaient comme par enchantement sur la surface du sol?

Pour en finir avec l'intervention fatigante de cet art byzantin, essayons, s'il est possible, de signaler ses derniers vestiges en Italie depuis l'avénement de Charlemagne jusqu'à la création de la première école moderne.

Toutes les fois qu'on rencontre une madone au teint noirâtre, au costume oriental, aux doigts pointus et démesurément alongés, avec un enfant avorté sur les bras, le tout peint dans un style qui ressemble beaucoup à celui des Chinois; ou bien un Christ en croix, qui semblerait copié d'une momie récemment exhumée, si les flots de sang qui coulent de chaque plaie sur un corps verdâtre et déjà cadavéreux n'annonçaient que la vie n'y est pas encore éteinte; dans l'un comme dans l'autre de ces deux cas,

on ne risque jamais de se tromper en affirmant que c'est une œuvre conçue par des artistes grecs, ou exécutée sous leur influence. Mais dans les sujets où ils n'avaient pas les mêmes raisons pour s'appesantir sur des détails si hideux, on ne peut pas toujours prononcer si hardiment au premier coup d'œil, et alors il devient nécessaire de comparer de plus près les produits des deux écoles entre eux.

C'est particulièrement dans les grands ouvrages en mosaïque beaucoup mieux conservés que n'ont pu l'être les tableaux proprement dits, que nous pouvons nous livrer à cette appréciation comparative. Dans tout ce qui est sorti de l'école romano-chrétienne, le costume romain est assez fidèlement observé dans la figure du Christ comme dans celle des apôtres et des prophètes, et la Vierge elle-même est constamment vêtue en matrone romaine (1), tandis que les mêmes personnages dans les représentations byzantines sont ordinairement affublés de vêtemens lourds et magnifiques au choix desquels a présidé un mélange de goût oriental et de barbarie.

Les artistes grecs éblouissaient les yeux par

(1) On peut en voir un exemple très ancien, le plus ancien peut-être, dans une chapelle de l'église de Sainte-Praxède à Rome.

des fonds d'or qui couvraient souvent de très grandes surfaces, et desquels se détachait tant bien que mal la figure comparativement terne du Rédempteur; ils couvraient de dorures le trône de Dieu et celui de la Vierge, et dès le dixième siècle, cette profusion d'ornemens en or se remarque déjà dans leurs manuscrits et leurs miniatures (1).

Dans les mosaïques de l'école romano-chrétienne, les fonds sont presque toujours blancs, ou si l'or y est employé quelquefois, c'est seulement pour marquer des points lumineux dans les nuages ou les vêtemens (2). Si à cela l'on joint la singulière prédilection des Grecs pour les figures longues et décharnées, et le caractère vulgaire de leurs têtes de saints le plus souvent vides d'expression, l'on aura résumé les traits les plus caractéristiques de l'art byzantin dans la période qui nous occupe.

Une objection séduisante a été faite plus d'une fois en sa faveur : puisqu'il a survécu à l'école romano-chrétienne, il avait donc plus de vie interne, et les Italiens eux-mêmes ont

(1) Ce luxe ne commença à s'introduire dans les manuscrits latins qu'au commencement du treizième siècle.

(2) Comme dans la mosaïque de l'église de Saint-Côme et Saint-Damien sur le Forum.

été forcés de rendre hommage à leurs rivaux, en appelant au milieu d'eux des peintres de Constantinople, qui firent enfin briller la lumière dans les ténèbres, et donnèrent l'éveil au génie de Cimabué.

Que de sophismes beaucoup plus désastreux que celui-là se sont accrédités dans le monde à la faveur de quelques fausses métaphores! Il est vrai que l'école byzantine s'est maintenue à peu près au même point pendant toute la durée du bas-empire, tandis que l'école qui avait eu son point de départ dans les catacombes, a eu l'air de s'éteindre comme une lampe où l'on a cessé de verser de l'huile. Mais il ne faut pas s'y tromper : chez un peuple qui avait embrassé le christianisme tout entier, il était impossible que l'art mourût aussi long-temps que les imaginations y seraient vivifiées par la foi; ce qui devait mourir, c'étaient les traditions empruntées à un ordre d'idées qui avait disparu sans retour; mais le génie chrétien en refusant de revêtir cette forme qui n'avait convenu qu'à son berceau, ne donnait point en cela un signe de décadence ou de langueur; au contraire, c'était parce qu'il avait la conscience de sa force qu'il se débarrassait de formes vieillies, sûr qu'il était d'en créer de nouvelles mieux adaptées à la haute mission qui lui était dévolue.

C'était une mort qui devait être suivie d'une résurrection glorieuse.

Mais dans l'intervalle de l'une à l'autre, il y eut une espèce de lacune durant laquelle l'école byzantine restée pour ainsi dire sans rivale du moins en Italie, dut y prendre une faveur extraordinaire, et voilà ce qui explique la supériorité du ménologe de l'empereur Basile sur la plupart des miniatures contemporaines (1), ainsi que l'emploi si fréquent des artistes grecs dans la décoration des basiliques italiennes depuis le dixième jusqu'au treizième siècle. Si tous les ouvrages qu'ils exécutèrent alors, avaient été autant de stimulans pour les peuples qui avaient ces prétendus chefs-d'œuvre devant les yeux, pourquoi le réveil de l'Italie n'a-t-il pas commencé ou par Venise si anciennement et si abondamment pourvue de toute espèce de produits de l'art byzantin, ou par les villes non moins privilégiées de Naples et d'Amalfi,

(1) Ce *Ménologe*, ouvrage du dixième siècle, est à la bibliothèque du Vatican. Il contient les plus anciennes représentations connues du supplice des martyrs. La décapitation de saint Eudoxe, saint Romulus, etc., est très bien rendue; il y a une belle tête de saint Grégoire, et des figures assez remarquables de patriarches.

On pourrait encore citer un calendrier en mosaïque de la même époque, lequel est conservé dans le trésor de l'église de Saint-Jean à Florence.

pour lesquelles Constantinople était encore au moyen âge une sorte de mère-patrie ? Pourquoi l'école napolitaine, avec tous les avantages d'une si proche parenté, fait-elle une si triste figure dans l'histoire, qu'on est légitimement tenté de douter de son existence ; et pourquoi l'école vénitienne est-elle née la dernière de toutes ? Pour ce qui est de Cimabué, outre que ce n'est pas à lui qu'appartient la gloire d'avoir fondé l'école florentine, on peut encore dire qu'il s'écarta beaucoup de ce style roide et en quelque sorte hiératique, auxquels les maîtres byzantins s'étaient scrupuleusement conformés, et que cette nouveauté hardie fut précisément ce qui excita l'enthousiasme des Florentins.

C'est à Pise qu'il faut chercher l'imitateur le plus servile de la manière byzantine, dans le peintre Giunta presque aussi célèbre que Cimabué au commencement du treizième siècle, mais impuissant à rien fonder qui ressemblât à une école. Assurément ce ne fut pas la vogue qui lui manqua ; car, outre les nombreux ouvrages qu'il exécuta pour sa patrie, il en fit quelques uns pour les deux églises d'Assise (1),

(1) Il y avait un crucifix de Giunta dans l'église supérieure d'Assise, avec son nom et la date de 1236. Il y en avait un autre dans l'église inférieure.

On pourrait citer plusieurs autres ouvrages du même

où il précéda immédiatement tous les peintres célèbres qui assistèrent ou contribuèrent à la renaissance de la peinture, sans que cette priorité lui fît exercer la moindre influence sur ceux qui vinrent après lui.

Les traditions mourantes dont Giunta s'était fait l'apôtre et le protecteur vécurent encore quelque temps après la réforme introduite par Giotto, qui vint leur porter le coup décisif. Mais qu'est-il besoin de se laisser distrairepar le spectacle de cette agonie prolongée, au moment où la poésie chrétienne qui surabonde dans les âmes va revêtir la forme nouvelle et progressive de l'art moderne, que le moyen âge a si laborieusement enfanté?

style qui sont dispersés dans l'Italie centrale, comme la mosaïque dú dôme de Spolète, les peintures à demi effacées de l'église de San Piero in Grado entre Pise et Livourne, et quelques vieux tableaux qui sont à l'Académie de Sienne.

CHAPITRE II.

§ I. *Commencement de l'Ecole de Sienne. Guido, Diotisalvi, Duccio, Ambroise et Pierre de Lorenzo, Simon Memmi.*

Enfin, dans le treizième siècle, on voit apparaître en Italie des écoles de peinture avec des traditions régulières transmises d'une génération à l'autre, et malgré les nombreux témoignages qui placent à Florence même le berceau de l'art, une critique plus récente et plus approfondie a décidé la question de priorité en faveur de la république de Sienne, dont la grandeur politique comprend en effet toute la durée du treizième siècle, tandis que celle de Florence ne commence qu'avec le quatorzième.

Dans le temps où les artistes et les historiens se sont mis à recueillir des matériaux pour l'histoire de l'art, la cité de la Vierge avait déjà perdu ses richesses et sa liberté; l'insalubrité de ses maremmes en éloignait la plupart des voya-

geurs, et les peintres lauréats des grands ducs de Toscane étaient parvenus à faire oublier jusqu'aux noms d'un assez grand nombre d'artistes siennois. La légère mention que daigne en faire Vasari, ne fait pas même soupçonner l'importance de quelques uns de leurs travaux, et cependant les vieux édifices de cette pauvre république étaient encore tous debout avec leurs vieilles décorations, et ses archives étaient là dans toute leur authenticité pour prouver par des dates, des noms et des indications d'ouvrages, l'existence d'une école nationale au treizième siècle, et pour établir ce fait avec un degré de certitude qui n'existe pas pour l'école florentine avant l'époque où fleurit son vrai fondateur Giotto.

Le tableau curieux de Guido de Sienne, qu'on voit encore aujourd'hui dans l'église des Dominicains, et qui est même assez remarquable pour son temps, porte une date authentique (1221) et est contemporain de la cathédrale, ainsi que des fontaines et aquéducs dont l'architecture orne la partie inférieure de la ville maintenant si déserte. Sienne entrait alors dans son ère de prospérité, à laquelle la victoire de Monteaperti, remportée en 1260 sur les Florentins, sert pour ainsi dire de couronnement. A cette même époque appartiennent Bonamico,

Parabuoi, Diotisalvi, qui peignit les livres du Cammerling dont il reste encore plusieurs couvertures (1); et sur la fin du siècle, on voit apparaître Duccio, dont on a heureusement conservé le grand tableau qui est à la cathédrale, et auquel il travailla pendant trois ans avec tant d'âme, de goût et de patience, que Rumohr n'hésite pas à le placer au-dessus de tous les monumens qui appartiennent à l'école byzantino-toscane (2), sans excepter même les madones de Cimabué. Le fameux Ghiberti, le plus ancien historien de l'art en Italie, fait à peine mention du dernier, et il n'est pas difficile de voir que c'est à Duccio qu'il donne la préférence (3), bien qu'il ne lui attribue pas, comme le fait Vasari, l'invention de ces dessins en clair obscur qu'on admire tant sur le pavé du dôme de Sienne, et qui remontent tout au plus à la première moitié du treizième siècle. On voit par l'ouvrage unique qui nous reste de lui qu'il s'écarta peu des types traditionnels,

(1) Elles sont conservées dans la collection de l'Académie des beaux-arts de Sienne.

(2) C'est ainsi que Rumohr caractérise la période durant laquelle l'art moderne n'est pas encore entièrement affranchi du style byzantin.

(3) Il nomme à peine Cimabué; et Cennino Cennini, qui remonte jusqu'à Giotto, ne le nomme pas du tout.

et que dans l'expression il visa moins à la dignité qu'à la douceur, ce qui lui est commun avec la plupart des peintres de cette école, sur laquelle son influence demeure visible dans tout le cours du siècle suivant.

Quoique la fortune de la république commençât dès lors à décliner, la peinture ne participa nullement à ce déclin. Outre que c'est l'époque à laquelle les peintres s'organisèrent en corporation, avec des statuts qui furent approuvés en 1355, c'est aussi celle où florissait Simon Memmi, ainsi qu'Ambroise et Pierre de Lorenzo, qui, selon toute apparence, étaient frères, et qui ornèrent leur patrie d'une multitude d'ouvrages admirables qui subsistaient presque tous du temps de Ghiberti. Il parle, avec un enthousiasme qui ne lui est pas ordinaire, d'une grande composition dont Ambroise avait couvert les murs d'un cloître où il avait représenté la vie du missionnaire chrétien dans toutes ses phases et dans toutes ses épreuves. On y voyait un jeune homme qui prenait l'habit religieux; plus loin, il joignait ses supplications à celles de plusieurs de ses frères, afin d'obtenir d'être envoyé en Asie pour convertir les Sarrasins : on voyait ensuite leur départ, leur arrivée près du sultan, qui les faisait attacher à un poteau et battre de verges, les bourreaux

fatigués et en sueur, le peuple qui écoutait la parole de ces apôtres, même après que l'ordre de les suspendre à un arbre avait été exécuté; plus loin, le sultan leur faisait trancher la tête; puis, après leur décapitation, il s'élevait une tempête accompagnée d'éclairs, de tonnerre, de grêle et de tremblement de terre; il y avait des arbres qui pliaient, d'autres qui étaient brisés, et les assistans effrayés cherchaient à se couvrir les uns de leurs vêtemens, les autres de leurs boucliers (1).

Dans une des salles du palais public, on voit encore, mais dans un triste état de délabrement, un ouvrage très intéressant du même auteur qui semble avoir eu l'intention d'y présenter le contraste de la ville avec la campagne : d'un côté, c'est l'intérieur de Sienne avec ses édifices très bien caractérisés, ses rues et ses places publiques où la foule se presse, des danses animées où figurent des jeunes filles dont la tournure est assez gracieuse; de l'autre côté, en dehors de la porte, on voit des champs bien cultivés, des hommes et des femmes à cheval; et quoique cette partie du tableau soit un peu vide, on aime à y trouver un des pre-

(1) La description de ce tableau, mutilée dans Vasari, est fort exactement traduite par Rumohr (*Italiænische Forschungen*, I. B., § 8).

miers essais qui aient été tentés pour peindre les champs, les bois et les divers détails de la vie champêtre. Quant aux peintures allégoriques dont les autres murs sont couverts, elles ont été pour moi inintelligibles, excepté peut-être la figure d'homme qui domine toutes les autres, et que ses ornemens impériaux désignent assez comme Charlemagne ou un de ses successeurs.

Le seul ouvrage bien authentique qu'on connaisse de Pierre de Lorenzo se trouve dans la sacristie du dôme de Sienne. Son nom y est inscrit avec la date (1342). Il a voulu représenter quelques traits de la vie de saint Jean-Baptiste; du reste, il y a une si parfaite ressemblance entre son style et celui de son frère Ambroise, jusque dans les moindres détails, que partout où l'inscription manque il est impossible de ne pas les confondre.

Ainsi, nous n'attribuerons exclusivement ni à l'un ni à l'autre des deux frères le grand ouvrage qui est dans le Campo Santo de Pise, et qui représente la vie extérieure des pères du désert. Malgré le manque de perspective et les incorrections du dessin, ce n'en est pas moins un chef-d'œuvre de grâce et de simplicité naïve. On voit saint Paul visité par saint Antoine dans sa solitude, la mort du premier, les deux lions qui lui

creusent un tombeau, les tentations de saint Antoine, le Christ qui lui apparaît pour le consoler, saint Hilarion qui d'un signe de croix chasse un dragon qui infestait la Dalmatie, sainte Marie égyptienne recevant l'eucharistie des mains du bienheureux Zosime, l'histoire touchante des deux amis Onufre et Panuze, le palmier miraculeux dont un rameau fleurissait chaque mois pour les nourrir, les aventures si connues de sainte Marine, enfin les différentes occupations des moines, dont les uns tissent des nattes de jonc, d'autres écoutent la parole de Dieu, d'autres sont absorbés par la contemplation : en un mot tout ce qui pouvait occuper le corps ou l'esprit de ces saints cénobites dans leur solitude, y est représenté ou au moins indiqué.

Le même sujet en petit, traité avec une supériorité remarquable d'exécution par l'un ou l'autre des deux frères, se trouve à Florence dans la galerie du grand duc, et il est encore représenté dans un autre tableau que j'ai vu à Pise, et qui porte tous les caractères d'un travail contemporain (1).

La vie des pères du désert était donc un des

(1) Dans la maison Frosini. Le propriétaire veut que ce soit un ouvrage de Giotto.

sujets favoris adoptés par cette école, et empruntés par elle à la portion la plus pure des traditions byzantines. Cette prédilection s'explique et par la vénération dont leur mémoire était l'objet et surtout par l'admirable instinct qui dirigeait les peintres naïfs de cette première époque dans le choix de leurs représentations. Assurément ils ignoraient que les germes de poésie contenus dans les biographies de saint Jérôme, ne pouvaient se développer et parvenir à l'état de floraison que par l'entremise de la peinture, et il ne leur était jamais venu dans l'esprit de comparer le parti qu'en pouvait tirer le drame ou la sculpture, avec celui qu'ils savaient en tirer eux-mêmes. Et cependant ils s'y complaisaient comme dans leur élément naturel, ils devinaient que cette variété d'expressions et d'attitudes avec tout cet entourage de solitude calme et de simplicité rurale ne pouvait être rendue dans toute sa vérité que par des lignes et des couleurs, et que cette belle poésie n'était guère susceptible d'une autre forme.

Simon Memmi, contemporain et compatriote des deux Lorenzo, a sur eux l'immense avantage d'avoir été l'ami de Pétrarque, qui fait de lui une très honorable mention, non seulement dans ses sonnets, mais encore dans ses lettres, où il dit qu'il a connu deux grands peintres,

Giotto de Florence et Simon de Sienne (1), considérant ce dernier comme un artiste tout à fait indépendant de l'autre et les mettant tous deux sur la même ligne. Ghiberti qui avait vu leurs ouvrages, et qui considérait les deux écoles florentine et siennoise comme distinctes, fait de Simon un très bel éloge, mais sans ajouter un seul mot qui puisse faire soupçonner que Giotto eût été son maître. D'ailleurs, en comparant leurs travaux, on remarque entre eux de notables différences, non seulement pour l'exécution mécanique, mais encore dans le détail des formes comme dans la manière d'ordonner et de grouper les figures, qui, de plus, ont ordinairement dans les tableaux de Simon Memmi les joues plus pleines et plus rondes.

Il a été tout aussi heureusement inspiré que ses devanciers dans le choix de ses compositions, tirées pour la plupart de la vie de quelque saint populaire, comme l'histoire de saint Dominique qu'il peignit dans la chapelle des Espagnols à Florence, et celle de saint Rainier qu'il divisa en plusieurs compartimens dans le Campo Santo de Pise. A ce dernier ouvrage se ratta-

(1) *Duos ego novi pictores egregios... Joctum florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem senensem.*

che une circonstance touchante que les historiens de l'art n'auraient pas dû passer sous silence : c'est qu'en 1356 la peste qui régnait à Naples et en Sicile, pénétra par Gênes dans la ville de Pise où elle enlevait plus de trois cents victimes par jour, et que le sénat et le peuple étant allés pieds nus, et en habits de pénitence, prier, pleurer, et crier miséricorde auprès du tombeau de saint Rainier, le fléau cessa ses ravages à l'instant même. Or, il est prouvé par des documens authentiques que Simon Memmi fut appelé par les Pisans immédiatement après cette délivrance miraculeuse (1), de sorte que la peinture qu'on voit au Campo Santo est encore plus une œuvre de piété qu'une œuvre d'art; ou plutôt c'est un magnifique *ex voto*, destiné à éterniser le souvenir d'un bienfait et la reconnaissance qu'il a provoquée.

Tout était mystère et poésie dans l'histoire de ce saint personnage. Dans une vision qu'il

(1) Vasari dit que Simon Memmi avait fini de peindre la chapelle des Espagnols à *Santa-Maria-Novella*, quand il fut appelé à Pise. Or Guidalotti, fondateur de cette chapelle, mourut en 1355, comme cela est prouvé par l'inscription de sa pierre sépulcrale qui subsiste encore aujourd'hui. Dans son testament, il recommandait à son frère Dominique de veiller à ce que les peintures fussent terminées. — V. Mecatti, *Notizie istoriche sul cappellone degli Spagnuoli*, Fir. 1757, in-4°.

avait eue dans sa jeunesse, un aigle lui avait apparu portant dans son bec une lumière enflammée, et lui disant : *Je viens de Jérusalem pour éclairer les nations*. Sa vie avait été remplie des aventures les plus merveilleuses; et à sa mort, arrivée le 17 juin 1161, toutes les cloches de Pise s'étaient spontanément ébranlées; l'archevêque Villani, couché sur un lit de douleur depuis deux ans, s'était levé tout guéri de ses infirmités pour officier solennellement, et au moment de supprimer le *Gloria in excelsis*, comme c'est l'usage pour la messe des morts, un chœur d'anges l'avait entonné au dessus de l'autel avec un accompagnement spontané de l'orgue; et telle était la suavité et l'harmonie de ce concert angélique, que les assistans se figuraient que le ciel venait de s'entr'ouvrir (1). Il y avait plus de deux siècles que cette légende passait de bouche en bouche et de génération en génération, quand les principaux traits de la vie du saint, auquel elle se rapportait, furent fixés sur les murailles du Campo Santo, par un artiste dont les principaux

(1) Cette magnifique légende se trouve dans un manuscrit qui contient les vies des saints de Pise, et qu'on m'a communiqué dans la bibliothèque du couvent de Sainte-Catherine.

moyens de succès étaient dans sa sympathie pour ceux qui employaient son pinceau.

A part la circonstance de la peste, la grande composition de la chapelle des Espagnols est plus intéressante en elle-même pour la richesse et la variété des détails, pour les inventions pittoresques, et pour l'abondance et la naïveté des intentions poétiques. Il est assez étonnant que Ghiberti n'en fasse pas mention; mais elle a été décrite fort au long par Vasari.

Les deux Lorenzo et Simon Memmi appartiennent à la première moitié du quatorzième siècle, et, si l'on en juge par la quantité d'artistes nationaux et étrangers dont les noms sont inscrits dans les archives de la ville ou dans les protocoles des délibérations publiques, la seconde moitié ne dut pas être moins féconde (1). Mais cette fécondité fut purement numérique, et à Sienne encore plus qu'à Florence, la peinture sembla rester stationnaire jusqu'au commencement du siècle suivant.

(1) On y trouve des peintres venus de Pérouse, d'Orvieto, de Pistoie, et même d'Allemagne. — V. Lanzi, *Storia pittor. Scuola senese.*

CHAPITRE III.

Cimabué, Giotto, les types byzantins disparaissent. Stefano, Taddeo Gaddi, Jean de Melano, Giottino, Orcagna. Résumé des progrès faits par l'art dans cette première période.

Je reviens à l'origine de l'école florentine, née environ un demi-siècle plus tard que l'école siennoise, mais destinée à parcourir une carrière bien plus longue et bien plus complète.

A l'exception de Fidanza, qui est cité dans les archives du chapitre vers l'an 1224, il n'y a pas de nom d'artiste bien authentique qui appartienne à cette époque; et même ce que l'on sait de certain sur André Tafi et Cimabué se réduit à peu de chose, malgré tout ce qui leur a été attribué par Vasari et par ses répétiteurs. Ce qu'on ne peut pas révoquer en doute, c'est qu'ils ont été formés par des maîtres grecs, l'un à Venise pendant qu'on ornait de mosaïques la

basilique de Saint-Marc ; l'autre à Florence même où l'on avait aussi fait venir des artistes de Constantinople.

Deux autorités imposantes ont contribué à faire regarder Cimabué comme le régénérateur de l'art : le Dante dans le passage bien connu où il dit que Cimabué croyait tenir le sceptre de la peinture, mais qu'il venait de passer dans les mains de Giotto (1), et Philippe Villani dans son histoire des hommes illustres de Florence, écrite au commencement du quinzième siècle. Cependant il suffit de voir le petit nombre d'ouvrages qui restent de lui, pour juger de la fidélité presque servile avec laquelle il crut devoir se conformer aux types dégénérés de l'art byzantin, au dessus duquel il ne s'éleva quelquefois que par la manière de traiter les parties accessoires, par le ton plus clair des chairs, et par le caractère un peu plus noble des physionomies. Tout cela pouvait servir à parer la momie dans son cercueil ; mais, au lieu de cette vaine parure, il fallait rompre ces langes, briser sans retour tous ces types sans relief et sans vie, et préluder ainsi à la résurrection d'un art nouveau, qui fût aussi indépendant dans sa marche que l'avait été l'art antique.

(1) *Credette Cimabue nella pittura*
Tener lo campo ed ora ha Giotto il grido.

Le grand tableau que Cimabué fit pour l'abbaye de la Sainte-Trinité, et qui représente la Vierge assise sur un trône avec l'enfant Jésus sur ses bras, est conservé à la galerie des beaux-arts de Florence. Si les dimensions en étaient plus petites, on le prendrait volontiers pour l'œuvre d'un artiste grec un peu plus heureusement inspiré que de coutume, tant il offre de ressemblance avec les misérables produits de cette école! mais on n'a pas le droit d'être aussi sévère pour un autre tableau de dimensions encore plus grandes qui se trouve dans l'église de Santa-Maria-Novella. Vasari raconte que lors du passage du roi Charles d'Anjou par Florence, on le conduisit chez Cimabué, qui n'avait encore montré son ouvrage à personne; que pour profiter de l'occasion les habitans, hommes et femmes, accoururent si nombreux et si joyeux que ce lieu en prit et conserva le nom de quartier de la joie (*Borgo allegri*); et que le jour où le tableau fut porté en pompe solennelle à l'église, le peuple le suivit processionnellement au son des trompettes et avec des acclamations d'enthousiasme (1).

Cette anecdote serait encore précieuse pour l'histoire du peuple, lors même qu'elle serait

(1) Vasari, *Vie de Cimabué.*

sans valeur pour l'histoire de l'art. Le caractère sévère de cette composition, le charme tout à fait nouveau du coloris, la dignité imposante dont elle est empreinte, ne pouvaient manquer de frapper les imaginations, et cet effet était puissamment renforcé par les dimensions mêmes qui surpassaient tout ce qu'on avait vu jusqu'alors. Sous ce rapport, il y avait progrès réel; il y en avait aussi dans la figure de l'enfant, et surtout dans les têtes d'anges traitées avec une sorte de prédilection et même avec assez assez de bonheur; mais dans le sujet principal l'artiste n'a pas osé secouer le joug, et il est aisé de voir que les modèles byzantins ont obsédé son esprit et captivé son pinceau.

On chercherait en vain les peintures à fresque qu'il fit à Florence et à Pise, et dont le sujet était l'histoire de saint François et celle de sainte Agnès, sujet merveilleusement approprié au but légitime de l'art chrétien. Quant à celles dont on prétend qu'il couvrit les murs de l'église supérieure d'Assise, c'est sans le moindre fondement qu'elles lui ont été attribuées par Vasari (1).

Un jour, dit Vasari, qui emprunte cette anecdote à Ghiberti, Cimabué rencontra un

(1) Rumohr, *Italiænische Forschungen*, t. I, § 8.

berger qui, tout en gardant son troupeau, s'amusait à dessiner une brebis : ce berger était Giotto, qui était destiné à faire une si grande révolution dans la peinture. Sa mission de régénérateur ne se borna pas seulement à l'école de Florence ; appelé successivement dans presque toutes les grandes villes d'Italie, il donna partout l'exemple du mépris pour les traditions byzantines, sans s'inquiéter des bons germes que plusieurs d'entre elles pouvaient contenir, ne respectant ni le costume, ni même l'ordonnance adoptée de tout temps dans les vieilles représentations chrétiennes. C'était précisément à l'époque où l'architecture moderne s'affranchissait du joug classique, et où, par suite d'une émancipation encore plus importante, l'empire des langues vulgaires venait d'être universellement reconnu. Comme la révolution produite par Giotto appartient à ce grand mouvement d'indépendance, je ne lui reprocherai pas avec Rumohr d'avoir donné à l'art une direction presque profane et de l'avoir fait descendre dans les relations purement humaines, pas plus que je n'attribuerai ses innovations à une certaine indifférence pour la dignité des objets qu'il avait à représenter. Le témoignage que lui a rendu Ghiberti, plus compétent appréciateur que personne à cause de l'époque où il écri-

vait, est aussi énergique que décisif : il dit que Giotto changea l'art de fond en comble, en le faisant latin de grec qu'il était (1); Cennino se sert absolument des mêmes termes, seulement il veut parler de changement dans les procédés techniques, Ghiberti du choix des sujets et de la manière de les traiter. On ne voit pas qu'en s'écartant ainsi hardiment des modèles reçus, il ait scandalisé aucun des graves personnages de son siècle, puisqu'il compte parmi ses admirateurs Pétrarque qui, dans son testament, léguait au seigneur de Padoue, comme l'objet le plus digne de lui être offert, une madone de Giotto, *dont les ignorans*, dit-il, *ne comprennent pas la beauté, mais devant laquelle les maîtres de l'art restent muets d'étonnement* (2); Bocace qui dit que la nature ne produit rien que Giotto n'imite jusqu'à l'illusion (3); le Dante dont les paroles ne sont pas moins significatives que précises (4); et Jean Villani qui le met au dessus

(1) *Lasciò la rossezza de' greci, rimutò l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno.....*

(2) *Quia ego nihil aliud habeo dignum te, mitto tabulam meam beatæ Virginis, operis Jocti pictoris egregii..... in cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent, etc.* — Vasari, *Vie de Giotto.*

(3) *Decam. Giorn.* 6, nov. 5.

(4) *Credette Cimabue, etc.*

de tous les peintres en termes encore plus formels (1).

Une des nouvelles de Sacchetti où Giotto figure comme un personnage amusant et joyeux, très fécond en réparties heureuses, jette une grande lumière sur le caractère personnel de cet artiste. Un jour qu'il revenait avec ses amis de la fête de San-Gallo, ils allèrent ensemble à l'église de Saint-Marc où, à la vue d'un tableau représentant une sainte famille, ils lui demandèrent pourquoi on peignait toujours la Vierge avec cet air mélancolique, usage qu'il sut très bien justifier. Toutes ses réponses dénotent une intelligence claire et froide, un esprit pénétrant et observateur qui est loin de dédaigner le positif de la vie. Son petit poëme contre la pauvreté volontaire est marqué de la même empreinte (2); de sorte qu'en rapprochant ces particularités des ouvrages mêmes qui nous restent de lui, on pourra se faire une idée assez juste du genre de mission que Giotto était chargé d'accomplir.

Des innombrables peintures qu'il laissa dans

(1) *E quegli che più trasse ogni figura ed atti al naturale.* — Lib. II, c. 12.

(2) Ce poëme a été transcrit par Rumohr du manuscrit original qui est à Florence. — V. *Italiænische Forschungen*, t. I, § 9.

les principales villes d'Italie, il ne reste aujourd'hui que quelques fragmens qu'on puisse regarder comme authentiques. Tous les travaux qu'il fit à Avignon, à Milan, à Vérone, à Ferrare, à Urbin, à Ravenne, à Lucques, à Gaëte, ont été entraînés dans la ruine des édifices mêmes, ou ont disparu pour faire place aux œuvres plus élégantes des siècles postérieurs. Mais à Padoue, dans la petite chapelle de l'Arena bâtie en 1303, on admire encore les principaux traits de la vie de Jésus-Christ, peints trois ans après par Giotto, aidé, dit-on, par les conseils du Dante. C'est, je crois, le seul sujet où cet artiste ne se soit permis aucune déviation de l'ordonnance traditionnelle des figures; par exemple, la Transfiguration y est représentée à la manière des anciennes mosaïques, manière qui a été suivie plus tard par Raphaël lui-même.

A Assise, source intarissable des plus belles inspirations de l'art, on voit encore, autant que le permet l'obscurité du lieu, les peintures dont il couvrit la voûte qui est au dessus du tombeau de saint François. L'ordonnance des groupes est excellente et la couleur rosée y domine, ce qui était encore une heureuse innovation. Quant aux peintures de l'église supérieure qui lui sont également attribuées, elles ressemblent si peu à toutes celles que l'on connaît de

lui, et elles trahissent une ignorance si grossière des proportions entre les différentes parties du corps humain (1), que l'erreur de Vasari à cet égard paraît inconcevable.

Le roi Robert écrivit à Charles de Calabre son fils aîné, qui était alors à Florence, de lui envoyer à tout prix Giotto pour peindre la voûte du chœur dans l'église de Sainte-Claire à Naples. Ces peintures ont été plus épargnées que celles qu'il fit ailleurs, et deux d'entre elles sont encore aujourd'hui parfaitement conservées : elles représentent le sacrement de l'ordre et celui du mariage; dans le premier, l'air modeste de ceux qui sont conduits devant le pape et la ferveur de ceux qui prient ou qui chantent sont si admirablement rendus; dans le second, les attitudes et les airs de tête sont si heureusement variés dans les figures de femmes, que cela seul expliquerait l'enthousiasme de ses contemporains pour les productions si *naturelles* de son pinceau.

Le tableau qu'il fit à Rome pour l'église de Saint-Pierre, ne subsiste plus en entier, et les fragmens qu'on en a conservés dans la sacristie

(1) Plusieurs figures ont treize fois la longueur de la tête (voir Rumohr, *loc. cit.*). Il a cru reconnaître en plusieurs endroits la main de Spinello d'Arezzo, et celle de son élève ou son fils Parri di Spinello.

sont bien propres à en faire regretter la perte. Ils représentent Jésus-Christ, la Vierge, les Apôtres et la décapitation de saint Paul, le tout traité avec une grandeur de style qui a fait soupçonner à Rumohr, que l'imagination mobile de Giotto n'avait pu résister à l'impression que durent produire sur lui les vieilles mosaïques des basiliques chrétiennes.

Il était plus à l'aise dans sa grande composition du Campo Santo de Pise ; aussi le style en est-il plus indépendant et plus analogue à la tendance naturelle de Giotto ; mais le sujet n'est pas heureusement choisi, d'abord, parce que le livre de Job est en lui-même un poëme parfait à la beauté duquel l'art ne saurait rien ajouter, ensuite parce que cette histoire est une espèce de drame intérieur, dont toutes les scènes se passent dans le cœur d'un saint homme que Dieu éprouve pour le sanctifier encore davantage ; or, la peinture avec ses lignes et ses couleurs est à peu près impuissante à rendre tous les détails et toutes les nuances d'un intérêt dramatique si relevé. L'histoire de Job dans le Campo Santo de Pise a été plus maltraitée par le temps qu'aucune des peintures qui l'avoisinent.

Florence possède le tableau le plus authentique qui existe de Giotto, le seul où il ait écrit

son nom. Il est dans l'église de Santa-Croce, et représente le couronnement de la Vierge, scène mystique qui se passe entre le ciel et la terre, et qui n'entrant que difficilement dans le domaine de la poésie et de la sculpture, semble appartenir d'une manière spéciale à la peinture. Cet ouvrage contient pour ainsi dire un abrégé de toutes les innovations que Giotto avait disséminées dans les autres. L'enfant Jésus n'est plus le même ni pour le caractère, ni pour le costume; le type primitif, encore reconnaissable dans Duccio et Cimabué, a totalement disparu; les anges des quatre compartimens sont charmans pour la variété et pour la grâce; mais il a répudié le costume adopté par ses devanciers, et pour rendre la différence plus tranchante, il leur a mis des instrumens de musique entre les mains. Le progrès positif (1) indiqué par ce tableau, consiste principalement dans la partie technique et dans le coloris qui est beau-

(1) Il est important de ne pas perdre de vue la distinction que j'établis entre le mérite positif de Giotto et son mérite négatif, qui consiste dans la destruction de certains types supérieurs à bien des égards à ce qu'il y a substitué lui-même, mais incompatibles avec les belles destinées qui attendaient l'art chrétien moderne. Cette incompatibilité semble avoir entièrement échappé à Rumohr, à plus forte raison à tous les écrivains qui l'ont précédé dans ce genre de recherches.

coup plus clair et plus transparent qu'il ne l'avait été jusqu'alors dans l'école de Florence, et surtout dans celle de Sienne où il y avait quelque chose de plus plombé dans les ombres et de plus jaunâtre dans la lumière.

S'il est permis de hasarder quelques conjectures sur le sujet qu'il traita avec prédilection comme artiste chrétien, je crois que ce dut être la vie de saint François d'Assise qui, au rapport de Vasari, fut la matière de ses travaux à Assise même, chez les Franciscains de Vérone, de Ravenne et de Rimini, à Florence dans une chapelle de l'église de Santa-Croce, et jusque sur les armoires de la sacristie. Ce fut encore ce mystérieux instinct de l'art dont nous avons parlé ailleurs qui le guida dans son choix. Nulle biographie de martyr ou de père du désert ne se prêtait mieux que celle de saint François au développement du genre de mérite que la peinture se propose plus spécialement d'atteindre, l'expression poétique des affections profondes de l'âme. Dans cette vie si pleine et si merveilleuse, il y a très peu d'actions extérieures, très peu d'épisodes dramatiques; ce sont tout simplement des vertus évangéliques bien humbles et bien paisibles, mais dont la pratique austère a la propriété de faire briller une sorte de transfiguration sur le visage de ceux qui s'y sont

voués. L'humilité dans son modeste maintien, l'amour dans ses sublimes extases ne sauraient être représentés d'une manière satisfaisante que par la peinture. Aussi pendant trois siècles consécutifs, c'est-à-dire tant que l'art a été chrétien, les artistes se sont-ils exercés sur ce magnifique sujet sans qu'on puisse dire qu'ils l'aient jamais épuisé ; et même nous verrons plus tard une école plus particulièrement nourrie de ces inspirations locales, fleurir tout d'un coup dans le voisinage de la montagne sainte où repose le corps de saint François (1).

Un autre sujet que Giotto semble avoir traité bien souvent, c'est le Christ en croix ; du moins c'est ce qu'on est porté à croire d'après la quantité de crucifix qu'on lui attribue en Italie et qui, s'ils ne sont pas tous sortis de la même main, auront sans doute été peints d'après un type commun qui n'était pas celui de l'école byzantine. Nous avons déjà dit comment ce dernier type avait dégénéré au point de ne plus exprimer autre chose que la souffrance physique. L'affaiblissement du corps qui penchait tout d'un côté, le tiraillement des traits, la couleur livide des chairs, les flots de sang qui

(1) Je veux parler de l'école ombrienne à laquelle appartiennent Pérugin et son disciple Raphaël.

coulaient de chacune des plaies, tout cela avait transformé un objet d'adoration en un objet de dégoût, qui ne pouvait convenir aux chrétiens occidentaux, dont l'imagination était plus pure et plus exigeante que celle des Grecs. Ce fut encore Giotto qui commença la réforme sur ce point, et ce qui prouve qu'il y porta un autre intérêt que celui qui se rapportait à la pratique de son art, c'est qu'après avoir peint un crucifiement dans l'église de l'Annonciation à Gaëte, il s'y peignit lui-même à genoux au pied de la croix.

Le nombre d'élèves de Giotto (1), qui pullulèrent en Toscane et dans le reste de l'Italie jusqu'à la fin du quatorzième siècle, passe presque toute croyance. Pour s'en faire une idée il faudrait lire dans les archives du dôme de Florence, cette quantité de noms obscurs mêlés à ceux de Taddeo Gaddi et d'Orcagna. La multiplication des artistes a dû nécessairement amener la multiplication des œuvres d'art, et c'est ce qui fait que les édifices qui furent bâtis dans le cours de ce demi-siècle ont été décorés de peintures qui au premier aspect se ressemblent toutes; cent figures y ont le même

(1) Sa mort arriva en 1336, celle de Simon Memmi en 1344.

caractère général de tête, les yeux sont longs et petits, très rapprochés vers la racine du nez, et limités par deux lignes presque parallèles. Tous ces défauts se trouvent à un moindre degré dans Giotto lui-même, et pouvaient difficilement être évités par ses disciples immédiats qui, par suite de leur aveugle vénération pour leur maître, tombèrent dans une imitation plate et facile, qu'on serait tenté de prendre pour une décadence. Mais cette langueur apparente était la conséquence nécessaire de ce qui venait d'arriver : on avait rompu sans retour avec les types byzantins, et aucun type nouveau ne leur avait été définitivement substitué ; de là des tâtonnemens inévitables, qui ne pouvaient avoir un terme que quand le domaine de l'art chrétien, demeuré désert pour un temps, serait repeuplé de modèles dignes des grandes destinées qui l'attendaient.

La révolution opérée par Giotto ne rencontra pas d'opposition dans Florence même, mais il en fut autrement dans les petites républiques voisines et rivales, et plus particulièrement à Sienne (1) et à Arezzo : dans cette dernière ville se trouvait un vieux peintre, adorateur fa-

(1) Ugolino de Sienne ne voulut jamais se départir de la manière de Cimabué. — Vasari, *Vie de Stefano.*

natique des images byzantines, à l'imitation desquelles il avait consciencieusement consacré sa longue et laborieuse vie. Quand Farinata degli Uberti sauva Florence sa patrie de la vengeance du parti Gibelin (1), Margaritone (c'était le nom de l'artiste) avait cru lui décerner une assez belle récompense en lui envoyant un grand crucifix qu'il venait de peindre dans le style grec. Maintenant il voyait ses ouvrages dédaignés, le siècle changé, et tous les honneurs réservés aux peintres de la nouvelle école; le pauvre vieillard en mourut de dégoût et de chagrin (2).

A Rome, la victoire de la réforme ne fut pas aussi décisive que semblait le promettre le succès qu'y avait obtenu Giotto. Son élève Cavallini resta toujours épris du style byzantin, et la violence qu'il fit à son propre goût pour se conformer à celui de son maître, ne produisit qu'un mélange de l'un et de l'autre. Il était d'une piété si fervente qu'il fut presque regardé comme un saint, et il lui répugnait de

(1) Il persuada aux députés de la confédération guelfe que la destruction de Florence n'était pas nécessaire à la sûreté des autres villes.

(2) *Margaritone mori infastidito d'esser tanto vivuto vedendo variata l'età e gli onori negli artefici nuovi.* — Vasari, *Vita di Margaritone.*

désavouer, comme artiste, telle image de la Vierge ou du Christ, après s'être, comme pécheur, prosterné tant de fois devant elle (1).

On a dit et répété bien des fois sans examen que l'art avait été stationnaire durant le demi-siècle qui suivit la mort de Giotto, et que les meilleurs peintres n'eurent d'autre gloire que celle d'avoir été ses imitateurs; cependant il me semble que Stefano, Taddeo Gaddi, Giottino et André Orcagna, ont laissé des ouvrages assez originaux pour leur mériter un autre éloge.

Stefano est le premier qui se soit attaché à faire sentir le nu sous les plis des draperies, et qui ait tenté des raccourcis avec quelque hardiesse dans les bras et dans les jambes de ses figures. Ses peintures à fresque dans le cloître du Saint-Esprit à Florence excitèrent une admiration universelle à cause de l'illusion produite par la combinaison et la proportion des lignes d'architecture. C'était un premier essai de perspective linéaire. Comme il s'était déjà fait un nom du vivant de Giotto, il fut chargé

(1) Ce fut un crucifix de Cavellini qui parla à sainte Brigitte, dans l'église de Saint-Paul hors des murs (1370).

On peut voir dans d'Agincourt, pl. 125, à quel point Cavallini savait donner l'expression de la piété à ses personnages et à ses groupes.

de continuer plusieurs de ses travaux après sa mort : l'église de Saint-François à Assise (1), celle de Saint-Pierre à Rome reçurent le tribut de son pinceau ; Matthieu Visconti le fit venir à Milan où Giotto avait déjà travaillé ; mais la mort ne laissa pas à son élève le temps de finir les belles choses qu'il y avait commencées.

Taddeo Gaddi, le disciple chéri de Giotto qui l'avait tenu sur les fonts baptismaux, marcha plus fidèlement encore que Stefano sur les traces de son maître, n'aspirant jamais à agrandir sa manière et se contentant de le surpasser quelquefois par la fraîcheur et la vivacité de son coloris. Tel est le jugement qu'en a porté Vasari, mais auquel on n'est pas tenté de souscrire sans examen quand on lit le témoignage bien différent que Ghiberti a rendu du même peintre à l'occasion d'un tableau qui se trouvait de son temps dans l'église des Servites, et qu'il mettait au nombre des plus beaux qu'il eût jamais vus.

Aujourd'hui même on voit dans une chapelle de l'église de Santa-Croce un ouvrage remarquable autant par sa beauté que par son éten-

(1) Les peintures de Stefano dans l'église d'Assise, bien que non achevées, étaient celles que Vasari admirait le plus.

due, et dont Vasari lui-même n'a pas méconnu l'importance; c'est la représentation d'une légende tirée de l'histoire de la sainte Vierge : dans le compartiment supérieur on aperçoit un berger qui semble préluder sur sa flûte pendant que ses brebis s'abreuvent à une source voisine. Dans le compartiment inférieur, sainte Anne accueille saint Joachim à son retour avec un air de cordialité touchante. D'un côté c'est la naissance de la Vierge, et les caresses dont elle est l'objet sont admirablement rendues; de l'autre c'est son mariage, et là on ne peut s'empêcher d'admirer la naïveté et la grâce unies au mouvement et à la variété des physionomies.

Taddeo Gaddi eut aussi lui sa prédilection pieuse pour un saint particulier entre tous les autres. Saint Jérôme fut pour lui l'objet d'une dévotion spéciale, il le choisit pour protecteur de sa famille, et il le peignit en habit de cardinal dans l'église de Santa-Maria-Novella. Le même sujet a été traité avec amour par un assez grand nombre de peintres postérieurs, et les ressources pittoresques qu'il présentait lui donnèrent encore de la vogue long-temps après que le sentiment religieux avait beaucoup perdu de son empire sur les imaginations des peintres.

Il y a une autre particularité intéressante dans la vie de Gaddi, c'est le commerce d'a-

mitié qu'il entretint jusqu'à sa mort avec Jean de Melano et Jacques de Casentino qui associèrent souvent leurs travaux aux siens et auxquels il légua pour ainsi dire ses deux fils pour être dirigés par Jean de Melano dans l'étude de l'art, par Jacques de Casentino dans la pratique des vertus chrétiennes (1).

Ce Jean de Melano est un personnage à peu près inconnu dans l'histoire de la peinture ; et cependant il existe quelques ouvrages de lui qui sont supérieurs à toutes les productions du même siècle pour l'agrément du style et surtout pour l'amélioration notable des formes. Il suffit de voir son Adoration des Mages dans l'église d'Assise pour n'être pas de l'avis de Vasari qui le nomme à peine et encore moins de celui de Ghiberti qui n'en dit rien du tout. Ce tableau a comme servi de prélude aux merveilles de l'école ombrienne, et Rumohr pense que Raphaël lui-même en aura subi au moins médiatement l'influence (2).

(1) Vasari, *Vie de Taddeo Gaddi.*

(2) C'est à Rumohr qu'est due la réhabilitation de Jean de Melano. Il parle d'un autre tableau de lui qui porte la date de 1365, et il serait tenté de croire, à cause de la qualité de l'ouvrage, que l'auteur eut quelque contact avec l'école contemporaine du Bas-Rhin. J'ai vu de lui dans l'église d'Ognissanti à Florence deux figures de saintes qui m'ont frappé encore davantage.

Giottino fut aussi un artiste de progrès, bien que son nom semble impliquer que son talent fût un diminutif de celui de Giotto. Ce dernier avait déjà été surpassé par Taddeo Gaddi pour la grâce des figures, mais la palme lui était toujours restée pour le dessin, pour le caractère, et pour tout ce qui demande du sérieux dans l'expression. Giottino, sous chacun de ces rapports, aussi bien que pour l'harmonie des couleurs (1), laissa tous ses devanciers derrière lui, et il sut mieux qu'aucun d'eux, par d'heureux mouvemens de la tête et des membres, tirer un parti admirable de la représentation de la figure humaine. On peut en juger par ses belles peintures à fresque de l'église de *Santa-Croce* qui heureusement sont très bien conservées et qui justifient pleinement l'éloge que Ghiberti et Vasari se sont accordés à en faire. Elles représentent l'histoire de Constantin et les miracles de saint Sylvestre. C'est le seul entre tous les ouvrages du quatorzième siècle, qui fasse un peu pressentir de loin la manière adoptée plus tard par Masaccio dans la représentation de ce genre de sujets.

On peut dire qu'aucun artiste de cette école ne cultiva la peinture avec autant d'enthou-

(1) *L'unione dei colori era il proprio di questo pittore* (Vasari).

siasme et de désintéressement, ce qui le fit tomber dans une extrême pauvreté dont il ne se plaignit jamais. La solitude eut toujours pour lui un attrait irrésistible, et ce goût ayant renforcé ses dispositions naturelles à la mélancolie, il mourut de consomption presque à la fleur de l'âge.

Pour terminer l'histoire de cette première période de l'école florentine, il ne reste plus à connaître que trois artistes de quelque importance : Agnolo Gaddi, fils de celui dont nous avons déjà parlé, Antoine le Vénitien connu par sa belle fresque du Campo Santo de Pise, et André Orcagna le plus célèbre de tous, à raison du nombre et de la beauté de ses œuvres comme peintre, comme sculpteur et comme architecte.

Agnolo Gaddi n'eut point au même degré que son père la passion de l'art, comme le prouve assez la médiocrité des ouvrages qu'on voit encore de lui en assez grand nombre dans l'église de Santa-Croce et ailleurs. Incapable de résister à la tentation de s'enrichir par le commerce, il vécut quelque temps sur la réputation qu'il s'était faite par son premier tableau représentant la Résurrection de Lazare, jusqu'à ce que la négligence et l'incorrection de son dessin rendissent sa décadence

manifeste. Cependant je ne peux pas me résoudre à passer sous silence la chapelle de la Sainte-Vierge dans la cathédrale de Prato où il a peint à fresque dans treize compartimens, outre son histoire depuis sa naissance jusqu'à son assomption, la légende relative à sa ceinture qu'elle détacha en montant au ciel, et qui des mains de saint Thomas passa dans celles d'un habitant de Prato devenu à la suite de la première croisade l'époux de la fille d'un prêtre grec qui était le dépositaire de ce trésor. Cette peinture n'est pas assurément un chef-d'œuvre, et elle a été trop maladroitement retouchée pour qu'il soit possible de se faire illusion sur sa valeur comme œuvre d'art. Mais comme j'entendais raconter cette légende pour la première fois, il me semblait que le tableau réfléchissait une partie de la poésie qu'elle renferme. Cet amour d'outre mer mêlé aux aventures chevaleresques d'une croisade, cette relique précieuse donnée pour dot à une pauvre fille, la dévotion des deux époux pour ce gage révéré de leur bonheur, leur départ clandestin, leur navigation prospère avec des dauphins qui leur font cortége à la surface des eaux, leur arrivée à Prato et les miracles répétés, qui joints à une maladie mortelle arrachèrent enfin de la bouche du moribond une dé-

claration publique à la suite de laquelle la ceinture sacrée fut déposée dans la cathédrale, tout ce mélange de passion romanesque et de piété naïve avait effacé pour moi les imperfections techniques qui auraient pu frapper un observateur de sang froid.

Antoine-le-Vénitien, élève d'Agnolo Gaddi, se montra bien supérieur à son maître dans une grande composition qu'il fit au Campo Santo de Pise, et qui est regardée comme l'ouvrage le plus parfait de ce musée de la peinture chrétienne : il acheva d'y peindre la légende de saint Rainier, commencée par Simon Memmi dans une circonstance intéressante dont nous avons parlé. Malheureusement la lecture de Dioscoride lui fit naître la fantaisie de se livrer à l'étude des plantes médicales, et son talent, qui promettait des merveilles, fut irrévocablement perdu pour l'art (1).

André Orcagna fut le Michel-Ange de son siècle ; comme lui, il cultiva avec un grand succès la sculpture, l'architecture et la peinture ; comme lui il composa des sonnets et fut admirateur passionné du Dante sur lequel il exerça comme lui son pinceau. En un mot c'est lui qui sert de clôture à la période commencée

(1) Il mourut de la peste en 1384.

par Giotto et qui semble ouvrir une ère nouvelle à la peinture, comme nous avons vu qu'il l'avait fait pour la sculpture et l'architecture.

Deux ouvrages importans d'Orcagna ont été conservés l'un au Campo Santo de Pise, l'autre dans une chapelle de Santa-Maria-Novella à Florence. Le premier représente le Triomphe de la mort, le Jugement universel et l'Enfer qu'il n'eut pas le temps d'achever. Toute cette composition porte l'empreinte de ce terrorisme mystique qui domine dans la première partie de la Divine Comédie, et je n'ai pas été surpris de voir célébrer la messe des morts là plutôt qu'ailleurs le lendemain de la fête de tous les Saints. Mais ce n'est pas, comme on le croit communément, la représentation des neuf cercles de l'enfer tels qu'ils sont décrits dans l'incomparable poëme du Dante. Le peintre s'est inspiré du génie du poëte; mais il s'est chargé de féconder à sa manière les précieux germes qu'il lui empruntait; et je crois qu'à l'exception de cette tête de Lucifer broyant un pécheur avec chacune de ses trois gueules, aucune conception originale n'a été littéralement reproduite par le pinceau. — En tout cas, cette prétendue imitation n'aurait eu lieu que pour l'enfer, et le triomphe de la mort appartiendrait toujours à Orcagna, aussi bien pour l'invention que pour

l'exécution, et c'est sans contredit la partie la plus importante de l'ouvrage, celle qui suppose le plus de grandeur dans les idées, et le plus de richesse dans l'imagination.

Mais c'est surtout dans la chapelle Strozzi à Florence qu'on peut admirer la grâce, l'énergie et la fécondité de son pinceau. On y voit encore l'enfer divisé en cercles comme au Campo Santo de Pise; mais à l'exception du plan et de la distribution des parties, tout l'ouvrage primitif a disparu sous le barbouillage par lequel on a tenté de le rajeunir. Heureusement le reste n'a pas subi la même opération, et surtout le ravissant tableau qui est à l'autel et qui porte la date de 1357, époque à laquelle André n'avait pas encore trente ans (1). Il y a certaines têtes qui présentent une intensité d'expression dont nul peintre avant lui n'avait approché. Dans la peinture à fresque qui représente le jugement dernier, il y a, parmi les élus, des figures de femmes d'une beauté si céleste, l'avant-goût de la béatitude éternelle est si bien exprimé sur leurs visages, qu'on serait tenté de croire que l'école ombrienne en a dérobé secrètement quelques uns de ses types.

(1) Il avait soixante ans quand il mourut en 1389. — Vasari.

Il importe de signaler l'influence que le poëme du Dante commence alors à exercer sur l'imagination des artistes, et par leur intermédiaire sur celle du peuple. L'exemple donné par Orcagna fut imité dans plusieurs villes d'Italie, et l'on vit les neuf cercles de l'enfer représentés à S. Pétrone de Bologne; à Tolentino; dans une abbaye du Frioul; à Volterra; etc. (1). Il fallut à peine un demi-siècle à la Divine Comédie pour prendre rang parmi les légendes populaires et parmi les chefs-d'œuvre du génie humain, remplissant en quelque sorte tout l'entre-deux. Là se trouvait tout un système de créations idéales, qui ne pouvait manquer de faciliter à l'art son essor vers les régions supérieures. Les astres de science et de sainteté qui avaient apparu en Italie, S. François, S. Dominique, S. Thomas, y étaient l'objet d'un enthousiasme qui n'avait jamais été si profondément senti ni surtout si poétiquement exprimé. Ce fut une source nouvelle d'inspirations pour les peintres, et c'est sans doute par suite de cette influence, si manifeste dans l'école d'Or-

(1) Ce fut Taddée Bartolo de Sienne dont nous aurons occasion de parler plus tard, qui peignit l'enfer dans le cloître des Olivetains de Volterra. Mais il sut rester original tout en imitant le Dante. — Vasari, *Vita di Taddeo Bartolo.*

cagna, que Traïni, le meilleur de ses disciples, a composé le magnifique tableau qui est dans l'église de Sainte-Catherine, à Pise, et qui représente S. Thomas foulant aux pieds les hérésies vaincues, et recevant du Christ placé au dessus de sa tête, les rayons de la lumière divine qui, après s'être concentrés dans l'ange de l'école comme dans un foyer, se réfléchissent sur la foule de ses auditeurs, parmi lesquels on distingue des moines, des docteurs, des évêques, des cardinaux et même des papes.

Maintenant résumons les progrès que la peinture a faits, et les principaux traits qui la caractérisent dans la période que nous venons de parcourir.

D'abord les entraves byzantines ont été brisées, et comme pour rendre tout retour à ces misérables traditions impossible, l'art s'est principalement alimenté de légendes comparativement modernes, et exclusivement en vogue parmi les chrétiens occidentaux. Les croisades sont venues, qui ont achevé de mettre au grand jour l'ineptie et la lâcheté des Grecs; et tel a été l'effet rétroactif de cette antipathie entre les deux peuples, que les pères de l'église grecque ont rarement été mêlés aux pères de l'église latine dans les représentations religieuses. Saint Jérôme, saint Augustin, saint Gré-

goire le Grand, saint Ambroise, ont été placés immédiatement après les quatre évangélistes, puis est venu saint François et son sanctuaire d'Assise, centre d'inspirations et de pélerinages pendant toute la durée du quatorzième siècle : là, tous les artistes de quelque renom se sont prosternés l'un après l'autre, et ont tracé sur les murs du temple le pieux hommage de leur pinceau. Les innombrables couvens de Franciscains, fondés sur toute la surface de l'Italie, ont multiplié à l'infini les représentations du même sujet, avec lequel les peintres, les religieux et le peuple ont fini par être aussi familiarisés qu'avec la passion même de Jésus-Christ.

Si l'histoire de saint Dominique n'a pas été aussi fréquemment exploitée, la raison en est dans la différence originelle qui existe entre les deux institutions et qui ne pouvait échapper à cet instinct infaillible qui guidait les artistes dans le choix de leurs sujets. L'ordre des Dominicains avait été spécialement fondé dans un but d'action, et celui des Franciscains dans un but de contemplation, lequel s'accordait beaucoup mieux avec le but et les moyens de la peinture.

Le goût pour les sujets dramatiques ne s'est pas encore annoncé : malgré l'exemple donné par les artistes qui avaient peint le ménologe de l'empereur Basile, on n'a pas encore ex-

ploité comme matière de l'art les actes des martyrs, recueil inépuisable de germes pleins de vie, dont la mise en œuvre ne s'accorde pas aussi bien que les sujets mystiques avec la simplicité calme et majestueuse d'une époque qu'on peut appeler primitive. D'autres temps amèneront d'autres choix et d'autres inspirations. Des améliorations notables ont été introduites dans les procédés techniques, dans la composition des couleurs, dans le dessin des figures, dans la liaison des groupes, dans la perspective linéaire et même dans l'expression qu'on a su rendre plus gracieuse et plus variée.

Les progrès de tout genre faits par l'école de Florence ont profité aux autres villes d'Italie qui ont appelé les artistes florentins ou leur ont envoyé des disciples. Cet échange n'a pas discontinué depuis Giotto; et, pour ne parler que de la famille des Gaddi, nous voyons sortir de leur atelier un Antoine de Venise, un autre Antoine de Ferrare, et un Étienne de Vérone. D'une autre part, la route qui conduit à Saint-Pierre de Rome est trop fréquentée, pour que les communications languissent jamais de ce côté-là. Naples ne se réveille pas encore; mais Naples est un débris de civilisation byzantine qu'une poignée d'aventuriers normands a bien pu conquérir, mais non pas régénérer.

Quant à la matière sur laquelle l'art s'est exercé, elle a été exclusivement chrétienne, et on peut la trouver tout entière dans les litanies, qui étaient dès lors la formule favorite de la dévotion populaire. L'artiste qui avait la conscience de sa haute vocation se regardait comme l'auxiliaire du prédicateur, et dans la lutte continuelle que l'homme a à soutenir contre ses mauvais penchans, il prenait toujours le parti de la vertu. Ceci n'est pas seulement prouvé par l'empreinte si profondément religieuse que portent les monumens qui restent, j'en trouve une preuve plus directe et plus décisive dans ces paroles de Buffalmacco, l'un des élèves de Giotto : « Nous autres peintres, nous ne nous « occupons d'autre chose que de faire des Saints « et des Saintes sur les murs et sur les autels, « afin que par ce moyen les hommes, au grand « dépit des démons, soient plus portés à la « vertu et à la piété (1). »

C'était le même esprit d'édification mutuelle qui avait présidé à la fondation de la confrérie des peintres, sous la protection de saint Luc, l'année 1350. Ils avaient leurs réunions pério-

(1) *Non attendiamo mai ad altro che a far santi e sante per le mura e per le tavole, ed a far perciò con dispetto dei demonj gli nomini più divoti e migliori.* — Vasari, *Vita di Buffalmacco.*

diques, non pas pour se communiquer leurs découvertes ou pour délibérer sur l'adoption de nouvelles méthodes, mais tout simplement pour chanter les louanges de Dieu et lui rendre des actions de grâces. (*Per rendere lode e grazie a Dio.*)

Avec ces pieuses préoccupations, l'atelier du peintre était pour ainsi dire transformé en oratoire, et la même chose avait lieu pour le sculpteur, pour le musicien et pour le poëte, à cette époque de merveilleuse unité, où tous les genres d'inspirations découlaient de la même source et concouraient instinctivement au même but : de là résultait encore entre les artistes et le peuple une intime sympathie qui se manifestait ou avec éclat, comme pour la madone de Cimabué, ou d'une manière encore plus touchante, comme quand le peintre Barna mourut d'une chute dans l'église de San-Gimignano, et que les habitans venaient tous les jours suspendre à son tombeau des épitaphes latines ou en langue vulgaire (1).

(1) Vasari, *Vie de Barna.*

CHAPITRE IV.

L'art chrétien perd son unité. Naturalisme de Paul Uccello et de plusieurs artistes qui le suivirent jusqu'à Masaccio. Influence des sculptures de Ghiberti. Invasion du paganisme dans la Peinture.

La seconde période de l'école florentine ne nous offrira ni la même unité de but, ni la même pureté d'élémens. Deux tendances diverses, dont l'antagonisme deviendra de plus en plus prononcé, se disputeront les imaginations des artistes et le domaine de l'art. Nous aurons à signaler la résurrection du paganisme, et, parmi les peintres, un commencement de défection non moins flagrante que parmi les sculpteurs, les architectes et les poëtes. Ce germe de décadence se développera lentement et presque invisiblement, pendant que, sous d'autres rapports, la peinture marchera rapidement vers sa perfection. Il est donc important de ne pas

perdre de vue ce double développement qui aura lieu simultanément en sens inverse, et qui éclaircira mieux qu'aucune théorie les problèmes importans que nous aurons à résoudre plus tard.

Même dans ce qui constitue le véritable progrès de la peinture, il faudra distinguer les élémens spéciaux dont la culture et le perfectionnement se sont trouvés plus particulièrement en harmonie avec le génie florentin. De toutes les écoles italiennes, celle-ci est la plus riche en grands dessinateurs; mais sa supériorité dans les autres parties peut être légitimement contestée. Le dessin lui-même, au moins celui des figures, est composé de deux choses, dont l'une consiste dans la proportion des membres, et l'autre dans ce qu'on pourrait appeler l'esprit du contour. Toutes ces distinctions sont absolument nécessaires pour l'appréciation comparative des différentes écoles et des artistes qui appartiennent à chacune d'elles.

Paul Uccello, par lequel nous commencerons l'histoire de cette seconde période, en signala l'ouverture par des découvertes importantes que Stefano avait déjà pressenties, mais dont il n'avait pas même pensé à régulariser l'application. Je veux parler de la perspective linéaire qui commença d'être étudiée et prati-

quée avec une sorte de passion par Paul Uccello, lequel, outre ses dispositions naturelles pour ce genre d'étude, avait encore pour le stimuler les conversations du savant Manetti, qui lui traduisait le traité d'Euclide (1). Il s'enfermait pendant des semaines entières dans son atelier, supportant avec joie les inconvéniens de la solitude et de la pauvreté, pourvu qu'il eût la satisfaction de vaincre les difficultés de son art. En vain le célèbre Donatello lui répétait-il souvent : « Mon pauvre Paul, ta perspective te fait quit-« ter le certain pour l'incertain » ; en vain, dans les longues nuits d'hiver, sa femme, interrompant son sommeil par tendresse ou par pitié, l'invitait à remettre son travail au lendemain. Dans la naïveté de son enthousiasme, il lui disait toujours : « O ma chère! si vous saviez com-« bien la perspective est une douce chose ! » Et jamais elle ne put tirer de lui d'autre réponse (2).

Il était si exclusif dans son enthousiasme pour la perspective, qu'il négligeait toutes les autres parties de son art. Vasari dit que s'il avait mis

(1) Giannozzo Manetti était le plus savant helléniste de son temps. Il fut chargé par la république d'expliquer publiquement la morale d'Aristote. — Tirab., *Storia della letter.*, lib. III, ch. 2, § 4.

(2) Vasari, *Vie de Paolo Uccello.*

le même soin à dessiner la figure, il aurait été le plus grand peintre après Giotto, ce qui est une exagération absurde; car, outre que Paul Uccello manquait de correction et d'élégance dans son dessin, il y avait assez peu de poésie dans ses compositions, et, de plus, il ne possédait point l'organe du coloris : c'est pour cela qu'il peignit presque toujours en grisailles, comme s'il eût voulu que le spectateur fût distrait le moins possible de l'admiration que devait exciter en lui l'illusion de la perspective linéaire. La plupart de ses travaux ont été ou détruits, ou si indignement retouchés, qu'ils sont aujourd'hui méconnaissables, et l'on ne peut s'arrêter avec quelque plaisir que devant deux ou trois fragmens du grand ouvrage qu'il exécuta dans le cloître de Santa-Maria-Novella, où l'on peut encore admirer la construction de l'arche avant le déluge, sujet également approprié à son talent géométrique pour tracer et combiner des lignes, et à son goût pour représenter des animaux de toute espèce. Dans la cathédrale de Florence, au dessus du tombeau du fameux Condottiere anglais, Jean Hawkwood, il peignit sur la muraille le guerrier monté sur son cheval, et cette peinture est la mieux conservée de toutes. Quatre artistes, dont il avait les portraits chez lui, tenaient le premier rang

dans son estime : c'étaient Giotto, Brunnelleschi, Donatello et lui-même, et celui de Manetti y était joint par reconnaissance pour ses leçons de perspective géométrique (1).

Bien qu'il ne reste plus aucune trace de ce qu'il fit à S. Miniato, près de Florence, j'en parlerai cependant à cause du témoignage si positif de Vasari, relativement à l'absurde combinaison des couleurs ; les paysages qui servaient de fond étaient couleur d'azur, les villes étaient peintes en rouge, et, dans les fabriques, l'auteur, guidé par son seul caprice, ne s'était pas même donné la peine d'imiter la pierre (2). Le sujet représenté par lui dans le cloître était le même que les frères Lorenzo de Sienne avaient si souvent répété : je veux parler de la vie des pères du désert, que je n'aurai plus occasion de signaler désormais comme le thême favori d'aucune école ni d'aucun artiste.

Il décora de peintures d'animaux l'intérieur du palais des Médicis, et la simple mention de cette famille, dont le patronage exerça une influence si décisive sur les arts, nous annonce assez que nous entrons dans une époque nouvelle où les besoins religieux ne seront plus les

(1) Paul Uccello mourut en 1423, à l'âge de 83 ans.

(2) *Fece i campi azzurri, le città di color rosso, gli edifizi variati secondo che gli parve.* — Vasari.

seuls que les peintres auront à satisfaire. Parmi ceux qui vouèrent ainsi leur pinceau à une espèce de service domestique, il faut distinguer un certain Dello, qui fit une brillante fortune auprès du roi d'Espagne (1), et qui fut le premier à mettre en vogue les sujets mythologiques que l'érudition du siècle précédent avait déjà réhabilités. C'était alors un usage universel dans les riches maisons de Florence de faire décorer de peintures élégantes des coffres en forme de grands cercueils, dans lesquels on conservait ce que la famille possédait de plus précieux. On en peignait ordinairement toutes les faces, et le plus souvent c'étaient des traits de l'histoire profane, des chasses, des joûtes, des aventures amoureuses, ou des métamorphoses d'Ovide qui y étaient représentées (2). A force de s'exercer à ce genre de décorations, Dello y acquit une supériorité qui rendait toute concurrence impossible dès qu'il s'agissait de peindre les petites choses avec grâce, et l'incurable engouement du public pour ce talent vénal et subalterne, fut une tentation à laquelle les peintres même du premier ordre ne résistèrent pas toujours.

(1) Le peintre Starnina l'y avait déjà précédé vers l'an 1400. — Vasari, *Vita di Starnina*.

(2) Vasari, *Vita di Dello*.

Quelque rétréci que fût ce champ nouveau qui venait d'être ouvert à la peinture, elle pouvait y rencontrer plus d'un écueil. D'abord le paganisme introduit pour ainsi dire furtivement et à titre de remplissage dans le domaine de l'art, y prenait racine en attendant que l'éducation déjà très avancée des esprits les eût blasés sur les émotions que les tableaux chrétiens leur faisaient encore éprouver. Ensuite il y avait un autre danger dans la facilité même du genre, et il était à craindre que les artistes qui n'apportaient pas un certain degré d'enthousiasme dans la pratique de leur art, ne fussent tentés d'y succomber quelquefois.

Voilà donc la peinture devenue tributaire de tout ce qu'il y a déjà de profane dans le siècle, du pédantisme classique, du luxe, de la frivolité, mais par dessus tout de la vanité patricienne qui, en multipliant toujours le nombre des portraits dans les tableaux religieux, finit par introduire dans cette branche supérieure de l'art un élément réel de décadence, celui du naturalisme, dont les funestes progrès, continués aux dépens de l'élément poétique, ne seront que trop faciles à constater dans l'histoire de plusieurs peintres qui nous occuperont plus tard.

Le portrait avait eu sa place légitime dans

l'art chrétien, immédiatement après sa renaissance, et le bonheur avec lequel Giotto avait reproduit les traits du Dante, de Brunetto Latini, de Corso Donati, n'avait pas été son moindre titre à la célébrité dont il jouit même de son vivant. Mais jamais il ne peignit les grands hommes contemporains pêle-mêle avec les personnages révérés de l'Ancien ou du Nouveau Testament, et quand il plaça son propre portrait dans un tableau de l'église de Gaëte, ce fut dans l'attitude de la prière et de l'adoration. Quand son élève Capanna fit celui de Charles, duc de Calabre, il le représenta humblement agenouillé devant la sainte Vierge (1), et ce mode de composition si pieux et si simple, dont il n'était probablement pas l'inventeur, ne tarda pas à être en vogue dans presque toutes les écoles d'Italie, sans exclure toutefois d'autres combinaisons, comme l'adoration des mages et des bergers dans la crèche, où l'introduction de personnages réels, rois ou simples particuliers, ne pouvait qu'ajouter à l'impression que le tableau était destiné à produire. On en peut dire autant de l'idée qu'eut Giottino en peignant le jugement dernier, d'y faire figurer Bettino

(1) Ce tableau était dans une des chambres du vieux palais à Florence. — Vasari, *Vita di Michelozzo.*

di Bardi, au moment où il est réveillé par la trompette de l'ange (1). Mais, dès le commencement du quinzième siècle, on vit ce mélange d'abord si heureux de l'idéal et du réel, se convertir pour l'art en véritables entraves, et vers le milieu de ce siècle l'abus était déjà porté si loin que certains peintres ne craignirent pas de placer sur l'autel, en guise de madone, l'objet d'une passion tout au moins profane.

Mais avant d'arriver à cet excès de profanation, on passa par des degrés intermédiaires. D'abord on plaça ces figures d'intrus comme des hors-d'œuvre, dont on ne cherchait pas même à motiver l'intercalation; on les faisait assister avec une stoïque indifférence à des scènes intéressantes et pathétiques, on en remplissait quelquefois les vides du tableau, de manière à gâter toute l'économie de la composition. Les plus sages se contentèrent de reproduire dans la représentation d'un patriarche, d'un apôtre ou de tout autre Saint, les traits d'un protecteur ou d'un ami. Ainsi Paul Uccello, travaillant à la grande peinture du cloître de Santa-Maria-Novella, y représenta son ami Dello dans la personne d'un des fils de Noé. Ce genre de concessions, renfermé dans de justes

(1) Vasari, *Vita di Giottino.*

limites, ne compromettait que faiblement la dignité de l'art; mais quelle puissance pouvait désormais empêcher de les franchir, et interdire aux profanes l'entier envahissement du sanctuaire?

Cependant il faut reconnaître que les progrès du paganisme et du naturalisme furent combattus avec assez de succès, dans le cours du quinzième siècle, par une série de peintres qui persistèrent à chercher leurs inspirations plus haut. Mais ceux-là n'ont pas été les plus richement dotés de la faveur des grands ou de celles de la fortune, et ils ont rarement trouvé des panégyristes parmi les écrivains classiques de cette époque. De là une nouvelle complication dans l'histoire de l'école florentine composée d'élémens qui deviennent de plus en plus hétérogènes et impriment à la peinture des tendances de plus en plus contraires; ce sont pour ainsi dire de nouvelles écoles qui sortent presque en même temps de l'école primitive. L'une est formée par les partisans des vieilles traditions laissées par les continuateurs de Giotto, et a pour coryphée Lorenzo Bicci, qui travaillait vers le milieu du quinzième siècle, et auquel, malgré la négligence de son dessin, on donna, sans doute à cause de son style antique, la préférence sur les artistes contemporains,

puisqu'il n'y en a pas un seul qui ait exécuté autant d'ouvrages que lui, soit dans les églises, soit dans les monastères (1). Une autre école, qui n'est à vrai dire qu'un développement de celle-ci, a son origine dans les ateliers d'orfévrerie, et se confond d'abord avec la nouvelle école de sculpture fondée par Ghiberti, orfèvre lui-même, ainsi que Masolino da Panicale, Ghirlandajo et Pollajuolo, qui l'aidèrent à travailler ses fameuses portes de bronze pour l'église de Saint-Jean. Une troisième, plus pure que toutes les autres, et sur laquelle nous nous étendrons aussi davantage, prend ses modèles parmi les saints personnages morts en odeur de sainteté dans les cloîtres, et dépose dans des missels ou des bréviaires le produit de ses inspirations pieuses. Tous les artistes florentins, sans excepter les nielleurs et les graveurs, peuvent être rangés dans une de ces catégories, au moins pour le caractère dominant de leurs productions, et c'est à condition d'observer et de signaler ces différences qu'il sera possible d'assigner à chacun d'eux la place qui lui appartient dans l'histoire de l'art, et d'établir un

(1) Il naquit avec le siècle et mourut en 1460. Il peignit dans chacune des chapelles du dôme de Florence l'image du saint auquel elle était dédiée. C'est le seul ouvrage de lui qui soit bien conservé.

lien génétique entre tous ces noms bien connus qui sont rangés dans le livre de Vasari et dans la mémoire du plus grand nombre de ses lecteurs, d'après un ordre de succession purement chronologique.

Outre Lorenzo Bicci, en qui nous avons déjà reconnu le plus fécond et le plus bannal continuateur du vieux style, nous citerons Chelini, son contemporain, qui ne méritait pas le silence absolu que Vasari a cru devoir garder sur lui. Il est impossible que ses peintures ne fixent pas l'attention du voyageur, puisqu'elles sont sur la façade du Bigallo, à côté du Baptistère et de Sainte-Marie-des-Fleurs. L'artiste y avait représenté un épisode important de l'histoire florentine, la croisade de 1290 contre les paterins, prêchée par saint Pierre-le-Martyre, qui est représenté remettant le gonfalon de la foi aux capitaines de Sainte-Marie, société de volontaires qui appartenaient presque tous à des familles nobles, et qui demandaient à marcher contre les hérétiques. Outre la bénédiction et la distribution des drapeaux pour la guerre sainte, il peignit un miracle de saint Pierre qui confond un démon sous la forme d'un cheval ailé, en présence d'un nombreux auditoire d'hommes et de femmes dont les airs de tête et les expressions animées contrastent admira-

blement avec le calme et la confiance du saint prédicateur. On n'admire pas moins l'humilité monacale de son jeune acolyte, ainsi que la gravité et la fermeté du groupe d'hommes revêtus de leur pesante armure (1).

A l'intérieur, on voit un autre tableau où il est facile de reconnaître la même main, tableau de circonstance locale comme le précédent, mais se rapportant à une époque beaucoup plus rapprochée de celle où travaillait l'auteur. Après la destruction des hérétiques, les capitaines de Sainte-Marie s'étaient formés en une association nouvelle, sous le nom de confrérie de la Miséricorde, dans le but spécial de fonder et d'entretenir des hospices pour les pauvres pélerins (2), et, en 1425, cette société, chan-

(1) C'est Rumohr qui a réhabilité la mémoire de Chelini ainsi que ses ouvrages dont il a du reste exagéré la valeur. La déposition de croix qui est dans la sacristie de Saint-Remi, et qu'il lui attribue, est d'une très médiocre exécution. Les peintures du Bigallo sont un peu meilleures, mais c'est surtout par le sujet qu'elles sont intéressantes. Une bonne partie de cet ouvrage a été détruite; il fut terminé en 1444, un an après la mort de Masaccio. Ce rapprochement suffit pour mettre l'infériorité de Chelini dans tout son jour.

(2) La confrérie du Bigallo avait jusqu'à deux cent vingt hospices. On trouvera des détails à la vérité un peu embrouillés sur cette institution dans l'*Observateur florentin*, vol. I, p. 105.

geant de destination, se chargea de recueillir les enfans égarés ou abandonnés dans Florence. C'est ce but pratique de la pieuse congrégation que Chelini a représenté dans ce tableau plein de vie et d'expression. La joie des mères qui ont retrouvé leurs enfans est aussi vivement rendue que la tristesse et l'anxiété de celles qui les cherchent encore : c'est la reproduction aussi fidèle que touchante d'une des scènes pathétiques dont le peintre avait sans doute été plus d'une fois témoin sur le lieu même.

Tous les titres de gloire de Laurent Ghiberti ne sont pas dans ses ouvrages de sculpture : outre qu'il fit les dessins pour les peintures des vitraux qui sont autour de la coupole de Sainte-Marie (1), il exerça une influence trop marquée sur l'art en général, pour que nous ne retrouvions pas son nom partout où il y aura un progrès à signaler. Les bas-reliefs des portes de bronze du Baptistère font aussi époque dans l'histoire de la peinture, ou du moins dans l'histoire du dessin qu'il porta tout à coup à un degré d'élégance et de pureté dont nul peintre avant lui n'avait approché; aussi Raphaël lui-même ne dédaigna-t-il pas de lui emprunter

(1) Vasari se trompe en disant que Ghiberti peignit lui-même les vitraux, il en fit seulement les dessins.

sa manière de draper, de grouper et d'agencer ses figures (1); et, à mesure que nous avancerons dans le siècle, nous aurons lieu de regretter de plus en plus que l'école florentine n'y ait pas puisé de préférence ses inspirations.

C'est à Ghiberti que nous devons le premier essai d'une histoire de l'art en Italie, noble et patriotique entreprise pour l'exécution de laquelle il réunissait tous les avantages imaginables, puisque, d'une part, les matériaux abondaient partout, soit dans les archives, soit sur les monumens restés pour la plupart intacts, et que, de l'autre, il se trouvait exactement placé sur la limite qui séparait la vieille école de la nouvelle. Malheureusement la fatale préoccupation de l'art antique lui fit attacher une telle importance à l'autorité de Pline et de Vitruve, que les extraits de ces deux auteurs remplissent la plus grande partie du manuscrit, tandis que l'histoire de la peinture moderne n'y occupe qu'un petit nombre de pages.

Les progrès préparés par les sculptures de Ghiberti furent réalisés dans les ouvrages de ses disciples qui, comme lui, avaient fait leur ap-

(1) *Rafaele non sdegnò trar modi di pannegiare, di aggruppar le figure e di atteggiarle da questi bronzi del Ghiberti.* — Ricognara.

prentissage dans des ateliers d'orfévrerie avant de l'aider à mettre la dernière main aux portes du Baptistère. Le plus habile de ses collaborateurs fut Masolino, qui entendit mieux qu'aucun de ses devanciers la distribution des ombres et de la lumière, comme on peut le voir dans cette chapelle si célèbre de l'église des Carmes, où il commença jeune encore à peindre l'histoire de saint Pierre, que la mort ne lui permit pas d'achever (1), et qui fut continuée par Masaccio, victime plus intéressante encore, et parce qu'il mourut dans sa vingt-sixième année, et parce que l'admiration qu'il excita fut plus durable et plus universelle. Comme ces peintures passent pour avoir opéré une espèce de révolution dans l'art, il est important de déterminer avec précision en quoi consiste leur supériorité sur toutes les productions contemporaines.

Si en étudiant les produits de l'école florentine, on voulait observer avec rigueur l'ordre chronologique, et qu'après avoir examiné lespeintu res de Spinelli à Arezzo, celles de Lorenzo Bicci dans Sainte-Marie-des-Fleurs,

(1) Il fit cet ouvrage en 1440, et Masaccio mourut en 1443.

et celles de Chelini dans le Bigallo, on entrât, ainsi préparé, dans la chapelle des Carmes, qui fut peinte vers le même temps, on éprouverait sans aucun doute le même genre de stupéfaction que la vue de cet ouvrage alors incomparable causait aux spectateurs contemporains. La différence est si frappante, qu'il en résulte une espèce de lacune dans le développement jusqu'alors si régulier de toutes les parties de l'art; et cette irrégularité serait inexplicable, si l'on ne savait pas quel élan les sculptures de Ghiberti donnèrent à la peinture elle-même; cette influence se reconnaît aisément dans le style, dans le goût du dessin et dans les détails de la composition qui tient encore beaucoup de l'antique simplicité. Cependant, pour tout ce qui est susceptible de comparaison avec les bas-reliefs du Baptistère, la supériorité de ceux-ci est incontestable. Ce qui appartient en propre aux peintres de la chapelle, c'est l'amélioration du coloris et particulièrement du clair obscur; c'est la vie répandue avec profusion dans les physionomies, dans les attitudes, dans les airs de tête; ce sont les essais heureux de perspective et de raccourcis nouveaux; en un mot, c'est cet ensemble de qualités précieuses, mais non d'un ordre supérieur, qui

ont fait dire que les œuvres des devanciers de Masaccio étaient peintes, mais que les siennes étaient vivantes.

Pour ce qui concerne Masolino, il ne faut pas prendre au pied de la lettre les éloges que lui donne Vasari, pour avoir fait les figures plus majestueuses et les têtes de femmes plus gracieuses qu'aucun des peintres qui l'avaient précédé. En fait de majesté, la comparaison ne serait pas à son avantage, et ce serait seulement sous le rapport de ce qu'on pourrait appeler la grâce extérieure que sa supériorité resterait incontestable.

Masolino avait eu pour maître Gérard Starnina, dont on voyait jadis à Florence plusieurs ouvrages représentant des sujets tirés de l'histoire des Pères du Désert, et particulièrement de celle de saint Antoine et de saint Jérôme. La plus remarquable de ces compositions était dans l'église des Carmes, et ce qu'on y admirait le plus était l'expression si heureuse des mouvemens naturels dans les groupes de moines (1), l'introduction de certains costumes espagnols très pittoresques, et surtout les trépignemens d'un enfant qui se débattait sous les coups de fouet, chef-d'œuvre digne d'un artiste qui, sui-

(1) Voir d'Agincourt, pl. 121.

vant l'expression de Vasari, se mettait l'esprit à la torture pour imiter les choses de la nature (1). Ce trait caractéristique pourra servir à expliquer le goût si prononcé que l'école fondée par son disciple montra toujours pour le naturalisme.

Masolino est, je crois, le premier peintre florentin dont il soit dit qu'il alla à Rome pour s'y livrer à l'étude de l'art (2), et ce goût classique lui fut probablement inspiré par Ghiberti, dans le temps où il lui voyait contrefaire avec une sorte de passion toutes les médailles antiques qui lui tombaient sous la main. Masaccio, dit Vasari, ne se sentant pas à l'aise à Florence, à cause de son enthousiasme pour l'art, qui l'entraînait vers Rome, résolut de s'y rendre, afin de surpasser tous les autres peintres. Ce fut pendant ce voyage, qui en effet ajouta beaucoup à sa gloire, qu'il peignit, dans l'église de Saint-Clément, cette chapelle qui trompe aujourd'hui si cruellement l'attente du voyageur, à cause des retouchemens successifs par lesquels cet ouvrage a été défiguré. Il représente l'histoire de sainte Catherine d'Alexandrie, sujet

(1) *Andava ghiribizzando intorno alle cose della natura.* — Vita di Starnina.

(2) *Andatosene a Roma per studiare.* — Vasari, *Vie de Masolino.*

plus heureusement choisi que celui de la chapelle des Carmes; mais le lourd pinceau qui a passé sur ces compartimens n'a épargné ni la finesse des contours, ni la rondeur des formes, ni le jeu des ombres et de la lumière, rien en un mot de ce qui constitue le mérite propre de Masaccio. C'est donc à Florence qu'il faut chercher à apprécier les progrès dont la peinture lui fut redevable.

Les travaux des trois peintres qui ont concouru à orner cette chapelle des Carmes sont faciles à distinguer au premier coup d'œil. Dans ce qui est de Masolino, le modelé des figures a beaucoup moins de relief, et les effets du clair-obscur sont beaucoup moins frappans. Dans ce qui appartient à Masaccio, on remarque un progrès analogue à l'ordre dans lequel les différentes parties de son travail se sont succédé, et l'on voit que, dans la dernière de toutes, il n'avait plus besoin, pour produire l'effet désiré, de renforcer au même point la blancheur de sa lumière et la noirceur de ses ombres.

Cette composition a toute la gravité que réclamait un pareil sujet; cependant le naturalisme, qui commençait alors à dominer l'école florentine, y a aussi laissé son empreinte. Cette

figure de saint Paul, qui exprime, dit Vasari, un mélange d'urbanité romaine et de courage invincible, n'est autre chose que le portrait en pied de Bartolo Angiolini, et l'on voit disséminées dans les divers groupes plusieurs autres physionomies fortement empreintes d'individualité. Dans un des cloîtres du couvent, il y avait autrefois une grande peinture en grisaille, représentant une procession à la suite de laquelle Masaccio avait placé tous les personnages les plus illustres de Florence. A Rome, dans l'église de Sainte-Marie-Majeure, il avait inséré les portraits du pape Martin V et de l'empereur Sigismond II dans la représentation d'un miracle arrivé plusieurs siècles auparavant. Quoique, dans ce dernier cas, ce genre de substitution soit plus légitime, et que dans le second il n'y ait absolument rien à redire, néanmoins le tout ensemble fait preuve d'une tendance de plus en plus prononcée, qui allait toujours resserrant les limites de l'idéalisme dans l'art.

Le même danger n'existait pas encore du côté des études classiques, auxquelles il s'était livré à Rome, et qu'il avait su, aussi bien que Ghiberti et Masolino, son maître, faire tourner au profit de la peinture, non pas en copiant des statues antiques, pour les faire servir d'objet

d'adoration sur un autel chrétien, mais en leur empruntant des détails accessoires, qui ajoutaient beaucoup à l'élégance et à la pureté du dessin. En un mot, c'était moins le talent d'imitation, que la puissance d'assimilation qui était en jeu; et c'est ce que Vasari confirme en d'autres termes, quand il dit que Masaccio s'efforça de marcher sur les traces de Donatello et de Brunnelleschi, à qui leur enthousiasme pour les beautés classiques de l'antiquité ne fit jamais compromettre l'indépendance et l'originalité de leur génie. Brunnelleschi avait été son maître pour la perspective et l'architecture, que Masaccio savait combiner si merveilleusement dans ses tableaux; et cette combinaison, qui relevait alors beaucoup le prix de ses ouvrages, fut particulièrement admirée dans une peinture à fresque, qu'il fit à Santa-Maria-Novella, et dans laquelle il introduisit une voûte en plein cintre, revêtue de rosaces qui faisaient la plus complète illusion.

Vasari cite plus de vingt peintres (et ce sont les plus illustres de l'école florentine) qui vinrent se former en étudiant et en copiant les peintures de Masaccio, dans la chapelle des Carmes; et, bien que plusieurs noms soient à retrancher de son énumération, il en reste cependant assez pour constituer un centre d'in-

spirations et de doctrines traditionnelles. Maintenant, il importe beaucoup de savoir où aboutirent les artistes qui s'engagèrent avec le plus d'abandon dans la nouvelle voie que l'école de Masaccio venait d'ouvrir.

CHAPITRE V.

Ère nouvelle formée par les fresques de Masaccio. Développement de plus en plus prononcé du naturalisme par le moine Lippi et par André de Castagno. Travaux des Peintres florentins dans la chapelle Sixtine. Cosimo Rosselli, Baldovinetti, Botticelli, Dominique Ghirlandajo. Résumé du siècle. Influence fatale des Médicis. Progrès du paganisme favorisés par eux et par la gravure.

Le plus célèbre parmi les disciples de Masaccio, fut un jeune novice du couvent même des Carmes, lequel commença, presque dès son enfance, à visiter tous les jours et à étudier avec tant d'enthousiasme et d'assiduité les fresques de la chapelle, qu'il s'appropria le style de son modèle, de manière à faire dire à ceux qui voyaient ses premiers ouvrages, que l'esprit de Masaccio était entré dans son corps. Dès l'âge de dix-sept ans, il crut pouvoir se

passer de maître ; et, prématurément stimulé par son impétueuse imagination, que l'amour de l'art n'avait fait qu'enflammer davantage, il se lança, sans autre ressource que son pinceau, dans une vie de périls et d'aventures inouies, dont la plus romanesque fut sa captivité de dix-huit mois en Barbarie, où il avait été vendu par des corsaires. Le portrait de son maître, qu'il esquissa avec du charbon sur le mur de son cachot, lui ayant fait recouvrer la liberté, il vint d'abord à Naples, où il séjourna le temps nécessaire pour achever un tableau que le roi Alfonse lui avait demandé, ensuite à Florence, où le bruit de ses aventures, la facilité de son pinceau, et surtout la faveur des Médicis, lui donnèrent une vogue extraordinaire.

Un nombre assez considérable de ses ouvrages a été conservé dans les galeries et dans les églises, pour qu'on puisse se faire une idée assez exacte du genre de mérite et des défauts qui caractérisent ses productions. On y trouve rarement des imitations ou des réminiscences de l'antique, soit dans ses décorations architecturales, soit dans sa manière de draper ses figures ; on voit que la nature vivante a été presque l'unique objet de ses préoccupations et de son culte. De là un grand avantage et un grand inconvénient dans la plupart des ta-

bleaux religieux qui sont sortis de sa main. L'avantage consiste dans la substitution de paysages rians et variés aux fonds d'architecture et aux jeux savans de perspective géométrique, que Masaccio introduisait partout; on peut même dire que Lippi fut le premier paysagiste de l'école florentine, et quiconque aura vu le tableau charmant qui est dans une chapelle de l'église de l'Abbaye, ne songera pas à lui contester ce mérite, qui comprend celui d'un coloris frais et parfois assez vigoureux, qualité qui n'est pas commune parmi les artistes florentins. Mais, d'un autre côté, le type de ses madones et de ses saints est tellement vulgaire, et présente un contraste si frappant avec la sévérité imposante qui caractérise les ouvrages du même genre dans la période précédente, l'oubli du but auquel l'art chrétien doit tendre est porté si loin, qu'il est impossible de lui pardonner ses profanations. Ce que Vasari nous dit de son libertinage effréné n'explique que trop bien la prédilection avec laquelle il a tant de fois reproduit certaines têtes de femmes, qu'il a même eu l'impudence de placer sur un trône ou dans une niche, avec un enfant sur les genoux, recevant les hommages des rois ou des bergers. La belle Lucrezia Luti faisait son noviciat dans le couvent de

Sainte-Marguerite, à Prato, quand Lippi, appelé par les religieuses pour faire le tableau du grand autel (1), vit par hasard la jeune novice, et obtint qu'elle poserait devant lui pour lui fournir un modèle de madone. En peu de jours, sa trame contre l'innocence de cette pauvre fille fut si habilement ourdie, qu'il parvint à l'enlever, comme elle allait à l'église, pour voir la ceinture de la sainte Vierge, qu'on exposait ce jour-là à la vénération des fidèles; et quand le pape Eugène, pour pallier ce scandale, offrit de lui accorder une dispense pour épouser Lucrezia, il ne daigna pas profiter de cette offre, trouvant qu'entre elle et lui cette cérémonie était superflue. Avec une âme si dépourvue de délicatesse et de dignité, il n'était pas possible que Lippi s'élevât à la hauteur de ces peintres religieux, qui, dans le siècle précédent, avaient donné à l'art une si grande destination. Aussi, son impuissance ne se décèle pas seulement dans ses madones, qui sont ordinairement des portraits dont la passion du mo-

(1) Ce tableau se voit encore aujourd'hui à Prato dans la maison du Chancelier. Les peintures du gradin, représentant l'Adoration des Mages, le Massacre des Innocens et la Présentation au Temple, sont d'une finesse d'exécution qui justifie l'éloge que fait Vasari des petites figures peintes par Lippi.

ment déterminait le choix; elle est encore plus manifeste dans ses anges à têtes rondes, à costumes capricieux et à chevelures frisées : nul rayon de béatitude céleste n'illumine leurs visages; et, soit qu'il les place en groupes ou isolément, ils ont toujours l'air d'être là pour dire ou faire quelques espiégleries. Les sujets dramatiques étaient les seuls qui convenaient à son pinceau; et il est à regretter qu'il n'en ait pas peint davantage, car il excellait à exprimer l'action, le mouvement, et en général toutes les affections fortes et violentes. Les deux grandes peintures à fresque qu'il a laissées, l'une dans l'église de Prato, l'autre dans celle de Spolette, montrent, par la différence du sujet et par la différence du succès, dans quelles limites la nature avait renfermé son talent. A Spolette, il s'agissait de représenter l'Annonciation, la Naissance du Christ, la Mort et l'Assomption de la Vierge, représentation dans laquelle il devait nécessairement échouer; à Prato, c'était l'histoire de saint Étienne et celle de saint Jean-Baptiste, susceptibles l'une et l'autre, et particulièrement la première, de toute l'énergie que l'artiste savait mettre dans l'action et les affections de ses personnages.

En résumé, il fut, sous certains rapports, un peintre *maniéré*, auquel on pourrait repro-

cher sans injustice d'avoir déposé dans l'école florentine un germe de décadence; sous d'autres rapports, il y introduisit un élément de progrès en exploitant le bon côté du naturalisme par la force et l'intensité de l'expression, et surtout par ses fonds de paysages qui étaient une innovation plus heureuse encore, dont on pourrait faire honneur à la tournure poétique de son imagination, si une critique récente n'avait pas démontré l'influence que les tableaux de Van-Eyck et de ses disciples exercèrent sur les artistes florentins vers le milieu du quinzième siècle. On sait maintenant d'une manière certaine que des Italiens établis dans les Pays-Bas envoyèrent à cette époque plusieurs ouvrages de cette école comme offrandes pieuses dans leur patrie, et c'est à ce titre que l'église de l'hôpital de Sainte-Marie possède encore aujourd'hui ce beau tableau d'Hugo Van-der-Goes, dont tous les charmans détails, le vase de fleurs, les tapis, le riche ameublement et le magnifique paysage ont été reproduits avec amour par un grand nombre de peintres postérieurs (1).

Nous aurons donc à tenir compte désormais

(1) Voyez Waagen sur Hubert et Jean Van-Eyck, p. 182; et Rumohr, vol. II, § 13.

de deux vues différentes du naturalisme et de l'influence des productions ultramontaines que nous retrouverons encore dans des branches inférieures de l'art, comme dans la miniature et dans la gravure. Aussi long-temps que la puissance d'assimilation suffira pour élaborer tous ces élémens, la peinture ne sera pas arrêtée dans son développement, et son histoire, bien que compliquée de plus en plus par la quantité et la variété des matériaux, ne pourra qu'y gagner en intérêt, soit par l'accroissement de son domaine, soit par la richesse de ses résultats.

André de Castagno fut certainement le disciple ou l'imitateur de Lippi, dont il adopta le genre maniéré, sans jamais approcher de la beauté de son coloris. Ses ouvrages sont aujourd'hui en si petit nombre, même à Florence, qu'on aurait presque le droit de le passer sous silence, si l'assassinat d'Antoine le Vénitien, qui lui avait appris le secret de la peinture à l'huile, ne lui avait assuré dans l'histoire une triste célébrité. Du reste, on ne peut pas déterminer jusqu'à quel point il sut tirer parti de cette précieuse découverte dont les Florentins ne soupçonnèrent pas alors l'importance. Dominique lui-même, l'introducteur de ce nouveau procédé, ne jugea pas à propos d'en

faire un constant usage, puisque le tableau d'autel qui est dans l'église de Sainte-Lucie, et dont l'authenticité n'est pas douteuse, attendu que son nom y est écrit en toutes lettres, est encore peint à la détrempe. Il représente la madone assise sur un trône, avec quatre saints rangés symétriquement deux à deux de chaque côté, composition simple et calme, dont on trouve déjà des exemples dans l'école de Giotto, et qui remonte probablement à une époque beaucoup plus ancienne (1).

Dominique s'était fait un nom par les peintures gracieuses dont il avait orné la sacristie de Lorète, quand, pour son malheur, il vint à Florence, où, à la suite de la liaison la plus intime avec André de Castagno, il fut chargé de peindre concurremment avec lui la chapelle de l'hôpital de Sainte-Marie. Ce fut la rivalité née de cette occupation commune qui détermina la

(1) Voyez d'Agincourt, pl. 117, une composition de Puccio Capanna, élève de Giotto. La madone est debout sur un trône; d'un côté saint François d'Assise, saint Laurent, saint Antoine et saint Étienne; de l'autre, sainte Claire, sainte Ursule, sainte Catherine et sainte Marie-Madeleine. — La planche 124 en donne un exemple encore plus ancien, avec la date de 1336. La Vierge est assise, les ornemens du trône et le type de l'enfant sont byzantins, mais celui de la Vierge est d'une grande beauté; il y a deux saints de chaque côté.

sanglante catastrophe dont l'auteur resta ignoré jusqu'au jour où André avoua son crime sur son lit de mort.

Le sujet qu'André de Castagno peignit dans cette chapelle, en partie à fresque et en partie à l'huile, lui convenait moins que tout autre : c'était l'histoire de la Vierge depuis son enfance jusqu'à son Assomption ; aussi ce qu'on y admirait principalement, c'était un temple octogone isolé, décoré de pilastres et de niches dans chacune desquelles on croyait voir une statue de marbre, c'est-à-dire que les illusions de la perspective en faisaient le plus grand charme. On admirait encore le raccourci de certains meubles, mais par dessus tout la ressemblance frappante d'une quantité de portraits par lesquels il avait remplacé les figures traditionnelles des apôtres priant et pleurant ensemble autour du lit de mort ; et comme il méditait dès lors son crime, il avait eu l'audace de s'y placer lui-même sous la figure de Judas Iscariote, personnification qu'il méritait à double titre ; car, après la conjuration des Pazzi, il mit son pinceau au service des Médicis, et peignit le supplice des conjurés sur la tour du palais du Podestà, ce qui le fit appeler depuis lors *André le Bourreau* (1).

(1) *Andrea degli impiccati.*

Ainsi l'habileté dans la perspective, dans les raccourcis, et dans le portrait des vivans et des pendus, constitue tout le mérite de cet artiste infâme, qui n'embrassa que le côté prosaïque ou ignoble du naturalisme, et ne racheta que par de très faibles avantages le tort qu'il fit aux parties les plus essentielles de l'art.

Son élève Pesello fut celui qui marcha le plus fidèlement sur ses traces et fit le plus d'efforts pour s'approprier son style. Son tableau de l'Adoration des mages, que par une faveur spéciale on plaça dans l'escalier du palais, fut surtout admiré à cause des portraits qu'il y avait mis; mais il y aurait de l'injustice à ne pas ajouter qu'il fut le premier à exploiter en artiste les variétés du règne animal, et que dans la représentation des oiseaux, des quadrupèdes et des insectes, il fut supérieur à tous les peintres contemporains. C'était une conquête nouvelle qui ajoutait quelque chose aux ressources accessoires de la peinture, qui gagnait au moins en étendue ce qu'elle perdait journellement en élévation et en profondeur.

André de Castagno avait eu pour collaborateur, dans l'hospice de Sainte-Marie, un peintre nommé Alexis Baldovinetti, dont l'imagination était particulièrement éprise des objets inanimés de la nature; dans tous ses tableaux

il mettait des rivières, des fontaines, des ponts, des rochers, des prairies, des arbres avec leurs diverses nuances de verdure. On voit encore dans la cour de l'église des Servites une peinture à fresque assez délabrée, dont les détails, minutieusement traités, montrent dans l'artiste une sorte de passion pour ce genre d'imitation subalterne. On pourrait compter les brins de paille qui couvrent la crèche où l'enfant Jésus vient de naître ; il n'y a pas jusqu'aux effets de l'intempérie des saisons sur la pierre, qui ne soient clairement indiqués, ainsi que les deux nuances de la feuille de lierre qui la recouvre. Du reste, il a échoué dans le coloris, pour avoir essayé des combinaisons nouvelles ; son dessin a beaucoup de sécheresse et de crudité, et si ses peintures à fresque dans l'église de la Trinité n'avaient pas été détruites, on ne pourrait y voir qu'avec une sorte de dégoût les Médicis, les Pitti, les Strozzi, les Guichardin, jouer le rôle des personnages de l'ancien Testament et ôter, par leur intrusion dans ces sujets naïfs et imposans, tout le charme et toute la grandeur qui s'attachent à des scènes patriarchales judicieusement choisies.

Vers la fin du quinzième siècle, Rome et saint Pierre furent, pour les artistes toscans et ombriens, ce qu'avaient été, cent ans au para-

vant, Assise et saint François pour les disciples de Giotto ; et nous aurons à suivre, sur ce nouveau théâtre, tous les peintres florentins, par lesquels doit se clore l'histoire de la période qui nous occupe.

Ce fut le pape Sixte IV qui leur donna, pour ainsi dire, rendez-vous au Vatican, où il venait de faire bâtir la chapelle qui porte encore aujourd'hui son nom, et à laquelle les terribles peintures de Michel-Ange donnèrent un peu plus tard tant de célébrité. A dire vrai, elles absorbent et captivent l'attention de la plupart des voyageurs qui, outre l'accablante autorité d'un grand nom, qu'ils ont entendu prononcer si souvent avec enthousiasme, subissent encore l'impression de terreur et d'admiration que les prophètes de la voûte et le jugement dernier manquent rarement de produire. L'âme est trop bouleversée pour pouvoir apprécier, le premier ou même le second jour, les compositions plus simples et plus calmes qui sont distribuées en douze compartimens sur toute la longueur du parallélogramme, de manière à placer en face l'un de l'autre l'ancien et le nouveau Testament. Mais il est rare qu'à la troisième épreuve l'œil et l'âme n'aiment pas à se reposer au milieu de ces scènes patriarchales, auxquelles la fraîcheur des paysages prête un charme de plus,

et ces peintures finiraient par obtenir, malgré les colosses dont le voisinage les écrase, toute l'attention qui leur est due, si elles étaient moins éloignées du spectateur, ou si les dimensions des figures étaient proportionnées à leur distance et à la grandeur de la chapelle.

Les ouvrages de l'école florentine y sont mêlés à ceux de l'école ombrienne, combinaison nouvelle dont les résultats généraux nous occuperont plus tard ; maintenant il ne s'agit encore que des travaux particuliers de quelques artistes florentins, continuateurs plus ou moins dociles du naturalisme presque généralement adopté par leurs compatriotes.

Cosimo Rosselli a peint quatre compartimens dans la chapelle Sixtine, tandis que ceux de ses collaborateurs qui furent le plus favorisés après lui, n'en peignirent que trois, ce qui porterait à croire qu'avant d'entreprendre ce grand travail il avait acquis ses plus beaux titres à la réputation dont il jouit communément dans l'histoire de l'art. Vasari ne nous dit pas quel fut son premier maître ; mais pour peu qu'on examine avec attention la grande peinture à fresque qui est dans l'église de Saint-Ambroise à Florence, et sur laquelle on lit encore aujourd'hui son nom avec la date de 1456, on verra facilement que ce n'était ni Lippi ni Castagno qu'il avait pris

pour modèles parmi ses contemporains Ce tableau représente la translation d'un calice miraculeux au palais épiscopal, et renferme des groupes qui ne seraient pas indignes du pinceau de Raphaël, tant il règne de goût dans l'ordonnance et dans la manière de traiter les draperies et les autres accessoires. Cet ouvrage précieux de la jeunesse de Cosimo semble avoir été fait, en partie, sous l'influence des fresques de Masaccio, mais beaucoup plus sous celle de Fra Angelico de Fiesole, à qui on a long-temps attribué le couronnement de la Vierge, qu'on voit à l'église de Sainte-Marie-Madeleine, et qui est une production un peu plus tardive du pinceau de Cosimo Rosselli. Pour que cette erreur se perpétuât ainsi, au milieu de tant de moyens de rectification, il fallait assurément que la ressemblance entre ces deux artistes ne fût pas imaginaire, et elle existe, en effet, à un degré remarquable dans le profil de la Vierge et dans le caractère de certaines têtes; mais dans le reste, et particulièrement dans les figures d'anges, la décadence se fait déjà sentir, et elle devait être bien avancée quand il fut appelé à Rome en 1471, car les peintures de la chapelle Sixtine sont prodigieusement inférieures à celles de l'église de Saint-Ambroise. La submersion de Pharaon et

de son armée est traitée avec toute la lourdeur imaginable, quant au fait principal qu'il a voulu représenter; il a mieux réussi dans quelques parties accessoires, comme le gros nuage noir qu'on aperçoit au dessus des dômes et des tours, dans le lointain, et la charmante figure de femme qui entonne le cantique d'actions de grâces, les yeux levés vers le ciel, un genou en terre, et sa lyre appuyée sur l'autre. Dans le tableau suivant, la lourdeur du pinceau n'est rachetée par rien, et Moïse, représenté cinq fois de suite dans cinq actions différentes sans que leur succession soit indiquée par la dégradation des divers plans, embrouille de plus en plus les scènes confuses de cette composition. La prédication du Christ sur la montagne est beaucoup mieux traitée, non pas sous le rapport des types de ses personnages, mais à cause du paysage où les lois de la perspective sont beaucoup mieux observées. Malheureusement ce paysage n'est pas de lui, mais de son élève Pierre de Cosimo, qui lui rendit plusieurs services de ce genre, notamment dans le quatrième tableau représentant la scène, qu'on trouverait sans doute supérieur aux trois autres, si la main du retoucheur n'y avait pas passé deux fois (1).

(1) Taja, *descrizione del Vaticano.* — Rumohr donne la préférence à ce tableau même dans son état actuel.

De retour à Florence, Cosimo Rosselli ne fit que décliner pendant les dix années qu'il vécut encore, et l'on peut voir, dans la cour de l'église de l'Annonciation où il a peint la réception de saint Philippe Benizzi dans l'ordre des Servites (1), à quel point le naturalisme, par un genre de vicissitude dont nous trouverons plus d'un exemple, avait dégradé les derniers produits de son pinceau.

Les deux autres peintres florentins qui travaillèrent avec lui à la chapelle Sixtine, Alexandre Botticelli et Dominique Ghirlandajo, avaient fait leur apprentissage, comme Masaccio, dans un atelier d'orfévrerie, ce qui équivalait alors à une école de peinture, à cause des relations intimes qui existaient entre les peintres et les orfèvres (2). Le premier passa de là sous la direction de Lippi, dont il adopta la manière, le style et même les types vulgaires, à l'exception cependant de celui des madones, qui, dans les tableaux de Botticelli, ont presque toujours le visage voilé par la tristesse. Ce sont aussi les sujets passionnés et dramatiques qui semblent

(1) Richa dit que cet ouvrage fut fait en 1476. — *Delle chiese di Firenze*, t. VIII, p. 108.

(2) *Era in questa età una dimestichezza grandissima e quasi che una continova pratica tra gli orefici ed i pittori.* — Vasari, *Vita di Botticello.*

avoir de préférence flatté son imagination et exercé son pinceau ; du moins ce sont ceux dans la représentation desquels il a le mieux réussi, comme on peut le voir en comparant entre eux les trois compartimens qu'il a peints dans la chapelle Sixtine. Celui où il a réuni, non sans quelque confusion, les principaux traits de la vie de Moïse au début de sa mission, surpasse, pour la vivacité de l'expression, tous les ouvrages qui l'entourent; il y a surtout, dans l'épisode des filles de Jéthro, entourées de leurs brebis et chevaleresquement défendues par Moïse contre les brigands du désert, un mélange de poésie héroïque et pastorale qui ne laisserait rien à désirer, si la figure du libérateur avait été aussi heureusement conçue que ce groupe de jeunes vierges dont l'attitude simple et animée, les tresses pendantes de beaux cheveux blonds et les longues robes blanches, enchaînent si fortement l'attention du spectateur, qu'il lui en reste à peine pour les autres parties de la composition. Le compartiment où l'artiste a représenté le châtiment de Koré, Dathan et Abiron n'a de remarquable que la dégradation mieux observée de la lumière dans le second et le troisième plan du tableau ; et la tentation de Jésus-Christ dans le désert était un sujet trop étranger à la direction particulière de son ta-

lent, pour qu'il le traitât avec le même succès que l'histoire de Moïse.

Il ne reste qu'un seul compartiment peint par Dominique Ghirlandajo, qui devait être encore dans la fleur de l'âge : il représente la vocation de saint Pierre et saint André, qui sont à genoux devant le Christ, dont le type ne répond pas au beau caractère des deux têtes d'apôtres, particulièrement admirables pour leur profonde expression d'humilité. Mais ce n'est pas sur cette faible production de sa première jeunesse qu'il faut le juger, c'est dans les églises et les galeries de Florence, où ses principales œuvres brillent pour ainsi dire encore de tout leur éclat, qu'il faut apprécier la fécondité et la maturité de ce talent toujours original, même quand il a l'air d'imiter. Son surnom de Ghirlandajo lui était venu d'une certaine parure en forme de guirlande dont il était l'inventeur, et qui avait eu tant de vogue, qu'il en avait fait une quantité innombrable pour les jeunes filles de Florence. Les petites images en argent, dont la dévotion des fidèles avait presque encombré la Sainte-Chapelle dans l'église de l'Annonciation, étaient autant d'ouvrages précieux sortis de sa main et exécutés avec le même amour que s'il s'était agi d'un monument public. Ses titres de gloire et de popularité, ainsi

multipliés à l'infini, le firent chérir et admirer par ses compatriotes, dont Vasari dit qu'il fut les délices (1), et on trouve au moins leur admiration bien naturelle quand on voit les magnifiques productions dont il décora sa patrie, à laquelle il fut cependant enlevé presque au milieu de sa carrière (2).

Il serait impossible et inutile d'énumérer toutes ses peintures à fresque et à l'huile, même en se bornant à celles qui n'ont pas été détruites. Il suffira d'indiquer les grandes compositions qu'il a laissées dans trois églises de Florence, et quelques tableaux d'autel, où se trouve son thême favori, l'Adoration des Mages.

Son premier ouvrage de quelque importance après son retour de Rome, paraît avoir été la Cène et le Saint-Jérôme dans le cloître et dans l'église de tous les Saints. Ici, comme dans la chapelle Sixtine, la tête du Christ est manquée, tandis que les apôtres sont assez bien caracté-

(1) *Fù diletto grande dell' età sua.* — Vasari, *Vita de Ghirlandajo.*

Aveva commesso ai garzoni che si accettasse qualunque lavoro che capitasse a bottega, sebbene fussero cerchi da paniere di donne; perchè non li volendo fare essi, li dipignerebbe da se. — Ibid.

(2) Il mourut âgé de quarante-quatre ans, en 1493. — *Ibid.*

térisés, particulièrement Judas, dont la physionomie est frappante. Le Saint-Jérôme semble avoir été fait, au moins pour le paysage et les autres accessoires, sous l'influence de ces rians tableaux de l'école de Van-Eyck, qui commençaient à n'être plus si rares en Italie; cependant le coloris n'a pas encore, du moins dans les parties charnues, cette vigueur et cette beauté qui ont fait dire à Vasari que, dans la pratique de la peinture à fresque, Ghirlandajo avait été le premier des maîtres. Pour ne pas trouver cet éloge exagéré, il faut aller voir dans l'église de la Trinité la chapelle où il peignit cinq ans plus tard (1485) l'histoire de saint François, avec un succès bien instructif pour les artistes qui couraient alors après des sujets nouveaux. Celui-ci avait été traité plus souvent qu'aucun autre, dans le cours des deux siècles qui avaient précédé, sans que cette éternelle répétition calquée sur des traditions uniformes eût jamais fatigué la dévotion des peuples. Ce furent les peintres qui s'en rebutèrent les premiers, et depuis que la technique de l'art s'était enrichie de tant de ressources nouvelles, le goût pour les représentations mystiques s'était affaibli de plus en plus. Pour avoir mieux senti qu'aucun de ses contemporains tout ce qu'elles renfermaient de poésie, Ghirlandajo

les surpassa tous et se surpassa lui-même, tout en se conformant avec respect à ce qu'il y avait de traditionnel dans l'ordonnance des groupes et dans l'arrangement des principales scènes, comme celle de la mort de saint François, la plus belle, la plus parfaite et la plus pathétique de toutes, mais aussi celle où l'artiste semble avoir marché le plus scrupuleusement sur les traces de ses pieux devanciers. Il n'y a pas jusqu'au naturalisme lui-même qui n'ait tourné au profit de ce merveilleux ouvrage, par l'intensité de l'expression dans les têtes de quelques vieux moines, par l'exacte imitation des larges plis de leurs robes pittoresques, par les différens jeux de lumière et par une foule d'autres détails qui prouvent que Ghirlandajo avait compris tout le parti qu'on pouvait tirer de l'étude de la vie monacale dans ses rapports avec l'art.

La grande peinture à fresque qui est dans le chœur de Santa-Maria-Novella et qui porte la date de 1490, est, sans contredit, le plus magnifique ouvrage de ce genre que possède Florence, et couronne dignement la carrière si pleine et si glorieuse de son auteur qui mourut moins de trois ans après l'avoir terminé. Sur la muraille, à droite, il a représenté l'histoire de saint Jean-Baptiste; à gauche, celle de la sainte

Vierge, et au fond, quelques traits de la vie de saint Dominique et de saint Pierre martyr. Je ne m'arrêterai pas à décrire cette immense composition sur laquelle on pourra trouver dans Vasari de très amples détails ; il suffira de constater et de signaler le genre de progrès qu'elle présente, quand on la compare aux œuvres précédentes de Ghirlandajo. Dans le couvent de tous les Saints où il avait peint la Cène dix ans auparavant, son coloris est encore faible, particulièrement dans les carnations ; ici, au contraire, tous les effets de lumière directe et de lumière réfléchie sont soignés et calculés de manière à fondre heureusement l'une et l'autre avec les demi-tons qui sont auprès, et à soutenir fermement partout le ton local. Quant au naturalisme, qui tient aussi une large place dans la plupart de ces compartimens, il participe trop au caractère grandiose de toute la composition : tous ces portraits qui sont placés là comme pour servir de cortége aux principaux personnages, ont trop de dignité dans leur maintien, leurs costumes sont trop pittoresques, enfin leur présence contribue trop à l'harmonie et à la majesté de l'ensemble, pour qu'il soit possible à l'imagination de désirer autre chose. D'ailleurs des efforts louables ont été tentés pour relever le type de la Vierge, que

Lippi avait tant dégradé ; et si, sous ce rapport, Ghirlandajo est encore resté au dessous de certaines madones du quatorzième siècle, il ne faut pas oublier que si l'on excepte l'école mystique dont nous parlerons bientôt, il s'est du moins élevé beaucoup au dessus du sien.

Plusieurs de ses tableaux sont conservés dans les galeries de Florence, et l'on peut voir, en les comparant, qu'ils appartiennent à des époques assez éloignées l'une de l'autre. Il y en a quatre qui représentent son sujet de prédilection, l'Adoration des Mages, sujet qu'il a répété plus souvent qu'aucun des artistes de son temps. Si on voulait s'en tenir à la figure principale, qui ordinairement n'est pas autre chose qu'une modeste et jolie bourgeoise florentine, on serait assurément tenté de passer outre ; mais la manière dont il a traité les personnages secondaires, le bon choix des costumes, le charme du coloris, le fini de certains détails, l'élégance des fabriques, et plus que tout cela, le vaporeux de ses lointains, captivent irrésistiblement l'œil du spectateur. Les tentatives heureuses qui avaient été faites avant lui pour faire servir le paysage de fonds à des tableaux de dévotion ou d'histoire, s'étaient bornées à l'imitation des objets naturels disposés et dégradés, autant que possible, con-

formément aux lois bien connues de la perspective linéaire ; mais les progrès de la perspective aérienne n'avaient pas été les mêmes, et tout ce que les peintres pouvaient faire, était d'éviter ce qui exigeait une connaissance trop approfondie de cette partie si difficile de leur art. Aussi voit-on rarement, dans les ouvrages de cette époque, un lever ou un coucher du soleil, ou une nappe d'eau s'étendant bien loin jusqu'à l'horizon. C'est Ghirlandajo qui offre le premier exemple de ce genre de perfectionnement dans un tableau qui est à la galerie du Grand-Duc, et dont le dernier plan n'est autre chose qu'une vue des lagunes de Venise, rendues avec une vérité surprenante pour un premier essai. Mais le chef-d'œuvre qui réunit au plus haut degré ce genre de mérite et tous les autres, se trouve dans la chapelle d'un hospice qui forme un des côtés de la place de l'Annonciation. C'est encore l'Adoration des Mages, avec un type de Vierge toujours défectueux ; mais, à cela près, il y a tant de poésie versée comme à pleines mains sur toutes les parties accessoires, que la sévérité la plus systématique reste désarmée devant l'autel. Sur le second plan, l'artiste a introduit une scène déchirante du massacre des innocens; ce sont des mères qui, voulant soustraire par la fuite leurs enfans à la mort, se

trouvent placées avec eux entre les eaux d'un fleuve et le fer des bourreaux ; et par un contraste qui repose l'âme délicieusement, ce fleuve, qui se prolonge à perte de vue dans le lointain, coupe en deux un ravissant paysage qui se termine par de belles crêtes de montagnes et par un ciel admirable de transparence et de pureté. Ce tableau porte la date de 1488, et se trouve placé, pour l'époque de son exécution, entre la fresque de la Trinité et celle de Santa-Maria-Novella, c'est-à-dire dans le temps où l'auteur ayant acquis la conscience de ses forces, disait à son frère David que maintenant qu'il commençait à être initié aux secrets de son art, il regrettait qu'on ne lui eût pas donné la circonférence entière des murs de la ville à couvrir de peintures historiques.

Dominique Ghirlandajo forma un grand nombre d'élèves qui appartiennent tous à la période suivante. Pour ne rien omettre d'important dans celle qui nous occupe, il nous reste encore à signaler, en dehors de l'école mystique dont nous aurons à parler bientôt, deux autres peintres florentins qui travaillèrent aussi à Rome, et dont les productions sont marquées d'un caractère assez spécial pour mériter à chacun d'eux une mention particulière. Je veux parler de Filippino Lippi, que le fameux peintre de ce

nom avait eu de la jeune novice enlevée par lui d'un couvent de Prato; et d'Antoine Pollajuolo, dont le nom figure avec honneur parmi ceux des sculpteurs, des peintres et des graveurs de cette époque.

Les trois principaux ouvrages de Filippino sont, en suivant l'ordre dans lequel ils ont été composés, la peinture à fresque dans la chapelle de Masaccio; celle qu'il fit à Rome, dans l'église de la Minerve, pour le cardinal Caraffa; enfin, l'histoire de saint Jean et saint Philippe, qu'il peignit à son retour, dans une chapelle de Santa-Maria-Novella, pour la famille Strozzi.

Il y avait environ quarante ans que Masaccio, en mourant, avait laissé plusieurs lacunes à remplir dans son grand ouvrage de l'église des Carmes; et, depuis lors, l'art avait fait assez de progrès pour qu'il fût possible à un successeur, venu si long-temps après lui, de le surpasser. Et cependant le contraire est arrivé, non seulement sous le rapport de l'ordonnance et du caractère, où Masaccio a mis toute la noblesse et la gravité qu'exigeait son sujet, mais aussi pour l'exécution mécanique, où l'on voit qu'il visait toujours à arrondir les formes et à en faire ressortir le modelé; tandis que Filippino, satisfait de la superficielle légèreté de son pinceau, ne savait pas même profiter

du chef-d'œuvre qu'il avait sous les yeux. Si l'on poursuit cette comparaison dans tous les détails, son infériorité deviendra de plus en plus manifeste ; car le *maniérisme* se trahit déjà dans ses draperies, dont les petits plis, brisés irrégulièrement, contrastent bien désavantageusement avec le goût si pur de Masaccio, qui a su draper ses figures avec une ampleur et une simplicité que les contemporains mêmes de Raphaël ne se lassaient pas d'admirer. C'est seulement dans la manière de traiter les fonds et les paysages, que Filippino a obtenu sur son devancier une supériorité incontestable, que les leçons de son père lui avaient d'ailleurs rendue très facile.

Ce qui serait inexplicable, si l'on ne savait sous quelle influence il fut constamment placé, c'est le développement progressif des défauts qui ne sont encore, pour ainsi dire, qu'en germe dans ses premiers ouvrages ; car la peinture à fresque de la Minerve, comparée avec celle de l'église des Carmes, à Florence, est, à bien des égards, un mouvement rétrograde ; et sans l'agréable distraction que donne encore ici le paysage, le spectateur n'emporterait de ce lieu qu'une impression pénible. Il faut avouer que le sujet ne pouvait pas être plus mal choisi pour une imagination aussi peu mystique que

l'était celle de Filippino ; il s'agissait de représenter la foi victorieuse de l'infidélité : saint Thomas, défendant l'Église contre les plus fameux hérésiarques, puis recevant, à genoux devant son crucifix, l'assurance miraculeuse de la vérité de sa doctrine (1); dans une matière si grave, il n'y avait assurément pas lieu à badiner légèrement avec son pinceau, à friser les cheveux de ses personnages, à les affubler de draperies maniérées, et à tourner contre l'art lui-même les moyens techniques, qui n'auraient dû servir qu'à son perfectionnement. Et cependant tous ces défauts, et d'autres encore, se trouvent réunis dans cette chapelle de la Minerve ; et cet assez long séjour fait à Rome, à l'époque où l'enthousiasme pour les statues antiques était dans sa première ferveur, corrigea si peu son goût inné pour l'affectation, que son dernier ouvrage, qui se trouve à Florence dans l'église de Santa-Maria-Novella, en porte encore plus visiblement l'empreinte, tout en renfermant des détails gracieux et quelques jolis groupes accessoires, qui font que l'attention du spectateur ne se fixe pas trop sur les principaux personnages. Pour trouver matière

(1) Il entendit une voix qui lui adressait ces paroles : *Benè scripsisti de me, Thoma.*

à quelque éloge qui tempère un peu la sévérité de notre critique, il faut chercher parmi les nombreuses madones de Filippino, celles qu'il dut peindre immédiatement après avoir mis la dernière main à la chapelle de Masaccio. De ce nombre est probablement celle qu'on voit encore aujourd'hui dans une espèce de tabernacle, auprès du couvent de Sainte-Marguerite, à Prato, et où la beauté du profil surpasse tout ce qui était sorti en ce genre de l'école naturaliste à laquelle il appartenait, et dont il était lui-même un des plus tristes produits.

Heureusement la série de traditions commencée par son père, et continuée par Castagno, par Botticelli et par lui, s'éteignit complétement à la troisième génération; car, de ses deux disciples immédiats nommés dans Vasari, l'un, Rafaellino del Garbo, qui l'imitait si bien que souvent ses œuvres étaient confondues avec celles de son maître, ne réalisa aucune des espérances qu'un tableau de sa première jeunesse avait fait concevoir (1), et ne fit que décliner de plus en plus jusqu'à sa mort; l'autre, Nicolas Cartoni, tombé même de son

(1) Ce tableau, représentant la Résurrection de Notre-Seigneur, se trouve aujourd'hui dans la collection de l'académie des beaux-arts à Florence.

vivant dans l'oubli que méritait la banale médiocrité de ses productions, termine dignement la liste des peintres qui exploitèrent de préférence le mauvais côté du naturalisme.

Nous avons déjà parlé d'Antoine Pollajuolo dans l'histoire de la sculpture, et des services qu'il rendit à Ghiberti pendant que ce dernier travaillait aux portes de bronze du baptistère. Quand il se mit à étudier la peinture sous les auspices de Pierre Pollajuolo, son frère, élève d'André Castagno, les habitudes qu'il avait déjà contractées, comme orfèvre et comme sculpteur, imprimèrent à son talent une direction particulière, qui lui procura la gloire d'avoir introduit dans la peinture un élément nouveau, celui des études anatomiques, ou des formes du corps humain dans leurs plus minutieux détails. Aussi sut-il rendre le nu beaucoup mieux qu'aucun des peintres qui l'avaient précédé, grâces aux nombreuses dissections qu'il opéra sur des cadavres, afin d'observer la position respective des muscles, leurs saillies et leur dépression sous la peau. Celui de ses ouvrages qu'on admira le plus, à cause de l'application qu'il y avait faite de cette science alors si nouvelle, fut le martyre de saint Sébastien, dans la chapelle Pucci, sujet plein d'intérêt et de poésie, qui a été plus fréquemment profané

qu'aucun autre, parce qu'il avait la malheureuse propriété de faire ressortir ce genre de mérite, le plus subalterne de tous. Le naturalisme était alors si bien établi dans l'école florentine, qu'on ne fut pas choqué de reconnaître le portrait en pied de Gino Capponi dans la figure du saint martyr, quoique ce travestissement ne fût guère compatible avec le but avoué des représentations religieuses.

Entre les deux tours de San-Miniato, il peignit un Saint-Christophe, dont les dimensions gigantesques surpassaient tout ce qui avait été fait jusqu'alors. Cette figure colossale, où les formes organiques étaient exprimées plus distinctement encore que dans le Saint-Sébastien, attirait souvent sur cette montagne, le plus beau site qui soit aux environs de Florence, un jeune artiste qui arrivait sur la scène au moment où Pollajuolo la quittait. Cet artiste, que nous aurions pu déjà nommer parmi les élèves de Dominique Ghirlandajo, s'appelait Michel-Ange Buonaroti; et ce nom nous dit assez que nous entrons dans une période nouvelle.

Mais avant de l'aborder, une double tâche nous reste à remplir : premièrement, il faut résumer le siècle dont nous venons de terminer l'histoire, comparer ce que l'art a perdu sous certains rapports avec ce qu'il a pu gagner sous

d'autres, et déterminer avec une rigoureuse précision dans quel sens il reste encore de véritables progrès à faire; ensuite il faudra recueillir dans la Toscane et dans l'Ombrie les élémens épars et précieux d'une école que nous avons à peine nommée jusqu'à présent, bien que plusieurs artistes toscans aient eu la gloire de lui appartenir. Je veux parler de l'école mystique, qui ne fut originairement qu'un rameau détaché de l'école florentine, et cultivé avec une prédilection spéciale dans les montagnes qui avoisinent le sanctuaire d'Assise, loin des inspirations prosaïques du naturalisme et du paganisme.

Pour mesurer l'étendue des progrès que la peinture avait faits depuis le commencement du quinzième siècle, il suffit de comparer les fresques de Lorenzo Bicci avec celles de Ghirlandajo. Pour arriver de l'un à l'autre, il a fallu que Paul Uccello, avec le secours d'Euclide, découvrît et appliquât les lois de la perspective linéaire; que Masaccio, par une combinaison plus habile de la lumière et des ombres, apprît à donner de la rondeur et du relief aux formes, et empruntât des bas-reliefs antiques le bon goût de son ordonnance et de ses draperies; que des tableaux de l'école de Van-Eyck vinssent donner aux artistes florentins l'idée d'un

coloris plus vigoureux et plus brillant, et leur montrer le beau côté du naturalisme ; que Lippi charmât les yeux de ses contemporains par la fraîcheur et la variété des paysages qui servent de fond au plus grand nombre de ses tableaux ; que Baldovinetti s'attachât à peindre les objets les plus minutieux de la nature, sans parler d'une foule de perfectionnemens intermédiaires dus à la patience de plusieurs artistes de second ordre, et introduits presque imperceptiblement dans l'art.

L'ordre dans lequel s'est opéré cette espèce de mouvement synthétique, en vertu duquel la peinture, étendant insensiblement son domaine, a conquis de proche en proche le ciel et la terre, les trois règnes de la nature, et pour ainsi dire les quatre élémens, ne sera jamais plus intéressant à contempler qu'il ne l'est au point précis de l'histoire où nous sommes parvenus, c'est-à-dire immédiatement avant l'époque où l'imposante unité de l'art va malheureusement être rompue.

Dans le temps où la mosaïque était la forme dominante et presque exclusive de la peinture chrétienne, la figure majestueuse du Christ était ordinairement placée dans la tribune, la main droite appuyée sur le livre de vie, avec cette inscription en gros caractères : *Ego sum via*,

veritas et vita. Frapper l'imagination des fidèles à leur entrée dans le temple par l'image du Dieu homme dont ils venaient y invoquer la médiation, et renforcer cette impression par trois mots qui résumaient admirablement toute la mission du médiateur, tel était le but de l'art chrétien dans sa grandeur et sa simplicité primitives.

Dans ce genre de représentations, que le Christ fût seul ou entouré de ses apôtres, l'artiste faisait ordinairement abstraction du lieu, et par conséquent les détails accessoires n'entraient pour rien dans la composition de son ouvrage.

Quand la mosaïque représentait le couronnement de la Vierge, c'était entre le ciel et la terre, dans le vague indéfini de l'empirée, que se passait cette scène toute mystique, de laquelle tous les objets terrestres devaient être naturellement écartés. De cette hauteur où l'art chrétien se trouva placé en naissant, il descendit bientôt dans les régions inférieures pour recueillir et s'approprier tous les sujets qui lui étaient dévolus, les marquant toujours de son sceau divin, et ne perdant jamais de vue son origine et sa destination, de sorte que, malgré l'imperfection et même la grossièreté des moyens d'exécution, il y avait comme un rayon de la

lumière céleste qui transfigurait, pour la piété des contemporains, l'œuvre grossière sortie des mains de l'homme. Voilà le véritable point de vue où il convient de se placer pour juger avec compétence les productions en apparence si barbares du moyen âge.

La révolution opérée par Giotto n'ôta rien à la popularité dont certains sujets sacrés avaient joui depuis dix siècles : il suffit de citer les représentations du couronnement de la Vierge, que lui et ses disciples immédiats multiplièrent presque à l'infini; mais comme cette école, à l'exemple de son fondateur, se complut dans certains détails de la vie humaine et entama les sujets dramatiques qui demandaient beaucoup de mouvement et d'action, l'art fut contraint de faire une alliance plus intime avec la nature et d'agrandir la sphère de ses assimilations.

Par un développement qu'on serait tenté d'appeler fatal, l'unité de l'art se trouva rompue dès le commencement du quinzième siècle, et les peintres, divisés par une espèce de schisme, s'en partagèrent en quelque sorte le domaine, les uns continuant de recevoir leurs inspirations d'en haut, tandis que les autres, qui formaient le plus grand nombre, tombèrent dans le piége que le naturalisme leur tendait, et ne cherchèrent plus à rattacher leurs créations arbitraires

au centre d'unité d'où la peinture, comme tous les autres arts chrétiens, était originairement sortie.

Le seul côté par lequel les peintres schismatiques pouvaient désormais s'illustrer était l'imitation exacte et minutieuse de la nature, soit vivante, soit inanimée; imitation qui devait tôt ou tard devenir, comme elle devint en effet, et dans la pratique et dans les théories qui naquirent alors, le but suprême et avoué de l'art; aussi les représentations d'oiseaux, de quadrupèdes, de montagnes, de fleuves, de rochers, en un mot, de tous les détails qui entrent dans un paysage ou dans un tableau de genre, occupent-elles communément une grande place dans les ouvrages de cette école; ce qui, loin d'être un tort, serait à considérer comme un véritable progrès, si cette idolâtrie de la nature n'avait pas été poussée jusqu'à substituer aux types traditionnels de Jésus-Christ, de la Vierge et des Saints les prosaïques portraits de personnages vivans.

Avec une tendance si prononcée pour le matérialisme, les sujets mystiques ne pouvaient pas rester long-temps en vogue, et particulièrement ceux qui, comme le couronnement de la Vierge, n'admettaient ni portraits de famille, ni paysages, ni fabriques connues, ni aucun

des embellissemens accessoires par lesquels tous les peintres engagés dans cette voie cherchaient à obtenir les suffrages de leurs concitoyens; aussi ce magnifique sujet, si populaire dans les anciennes écoles, tomba-t-il de plus en plus en désuétude parmi les artistes florentins; et c'est pour cela que, dans les derniers temps, il est si rarement indiqué dans l'énumération de leurs ouvrages.

C'était seulement au genre historique, cultivé dans ce siècle avec une prédilection particulière, que ce culte du naturalisme pouvait profiter; et, en effet, ce fut particulièrement dans cette direction que furent obtenus les succès les plus remarquables, faible dédommagement à l'impuissance dont l'art semblait frappé par rapport à la production d'ouvrages d'un ordre plus relevé. Le nombre des tableaux d'autels n'en allait pas moins se multipliant presque à l'infini pour satisfaire à la piété des fidèles, pour qui l'image du Christ et celle de la madone étaient devenues une partie intégrante du culte religieux; mais ces représentations calmes et simples, qui, malgré la décadence des types, produisaient encore leur effet sur l'imagination du peuple, n'étaient plus celles que les artistes peignaient avec le plus d'amour; et la figure principale, placée au centre du pre-

mier plan, par un reste de condescendance pour un usage reçu, était ordinairement sacrifiée à des détails secondaires pour lesquels l'artiste semblait réserver toute la poésie de son imagination.

Les sujets religieux empruntés à l'histoire durent donc avoir la préférence sur les sujets religieux empruntés au dogme ; et, par la même raison, les livres de l'ancien Testament furent exploités préférablement à l'Évangile ; ce qui est absolument le contraire de ce que fit l'école vénitienne, pour des raisons que nous aurons occasion d'exposer ailleurs. Peut-être, dans ce choix, l'école florentine agissait-elle encore sous l'influence d'une autre cause, c'est-à-dire de son affinité naturelle pour tout ce qui pouvait exercer les qualités qui la distinguaient spécialement. Avec la hardiesse et la puissance de son dessin, elle pouvait aborder tout ce qui était action et mouvement, à quelque degré de violence ou de complication que ce fût, avec la certitude de mettre sur la toile ou sur le mur la traduction fidèle d'un épisode historique quelconque. Mais il fallait une aptitude d'un autre ordre pour traduire dignement les scènes les plus intéressantes de la vie du Rédempteur, pour donner à l'Homme-Dieu et aux personnages groupés autour de lui un caractère digne

du rôle qui est assigné à chacun d'eux dans ce drame touchant et mystérieux de la rédemption. Aucun des peintres naturalistes dont nous avons fait mention ne satisfait à cet égard les exigences d'une âme chrétienne, et à mesure que nous avancerons dans l'histoire, nos plaintes sur cette stérilité partielle deviendront de plus en plus amères, en voyant le paganisme imprimer à l'art un nouveau genre de déviation et rendre sa décadence plus inévitable que jamais.

Les inspirations païennes lui venaient de deux côtés à la fois, de Rome et de la cour des Médicis, et il faut avouer que les premières étaient de beaucoup les moins dangereuses, comme elles étaient les plus excusables. En présence de ces ruines si pittoresques, auxquelles se rattachaient en outre de si imposans souvenirs, il était difficile que l'imagination la plus exclusivement chrétienne ne fût pas au moins fortement ébranlée; et quand c'était à celle d'un artiste que s'adressait ce spectacle si nouveau, il était naturel qu'il cherchât à perpétuer dans ses propres œuvres le souvenir de l'impression extraordinaire qu'il avait reçue. La fusion plus ou moins intime de ces élémens étrangers avec ceux qu'il avait à mettre en œuvre, était la mesure de sa puissance d'assimilation,

puissance singulièrement variable selon les époques et les individus. Les uns, frappés des profils rectilignes de l'architecture romaine, en décoraient les fonds de tous leurs tableaux; d'autres étudiaient la belle et simple ordonnance des bas-reliefs, ou les draperies des statues qu'on exhumait de dessous les décombres; d'autres enfin se contentaient de copier les ornemens accessoires, comme les grotesques (1) et les trophées d'armes, et chacun rapportait ainsi de son excursion classique le genre de butin le plus approprié à la nature et à la portée de son talent.

Les peintres qui travaillèrent à Rome sous le pontificat de Sixte IV, retournèrent à Florence la mémoire chargée de réminiscences classiques, dont la mise en œuvre était encouragée par les nombreux admirateurs de la littérature grecque et latine. Les richesses de Filippino Lippi se composaient d'armures, de vases, de trophées, d'emblèmes et autres ornemens antiques qu'il a reproduits dans un grand nombre d'ouvrages, et surtout dans celui de la chapelle Strozzi. De toutes les imitations dont

(1) Le premier qui se soit spécialement occupé de grotesques, est André de Cosimo, élève de Cosimo Rosselli, et non pas Guido de Feltro, comme on le croit communément. — Voir Vasari. *Vie de Cosimo Rosselli.*

les monumens romains pouvaient devenir l'objet, celle-là était assurément la plus innocente et en même temps la plus superficielle et la plus stérile, d'où il est facile de conclure que des peintres qui, comme Botticello et Ghirlandajo, prenaient leur art beaucoup plus au sérieux que ne le faisait Lippi, ne se borneraient pas à cette reproduction insignifiante de quelques détails accessoires (1). En effet, ils sont entrés l'un et l'autre beaucoup plus avant que lui dans l'esprit de l'antiquité, et l'on peut voir dans les compartimens peints par Botticello, à la chapelle Sixtine, l'heureux parti qu'il a su tirer de ce mélange de colonnes, d'arcs de triomphe et de palais à demi ruinés, qui ajoutent singulièrement à la beauté pittoresque de ses tableaux (2). Quant à Ghirlandajo, qui avait à peine atteint sa vingt-cinquième année quand il vint à Rome, il éprouva sans doute, à la vue de ces belles ruines, cet enthousiasme du jeune âge, que les voyageurs les plus heureux n'ont pas éprouvé deux fois : il en parcourait tous les recoins avec une ardeur infatigable, dessinant

(1) Dans sa peinture à fresque de Santa-Maria-Novella, Lippi a placé un arc de triomphe, mais en le surchargeant d'ornemens de mauvais goût.

(2) C'est celui qui représente la mort de Koré, Dathan et Abiram.

les temples, les aquéducs, les thermes, les arcs de triomphe, les amphithéâtres, et particulièrement le Colisée, dont on n'avait pas encore enlevé les pierres pour bâtir des palais modernes. Mais le même artiste qui se passionnait ainsi pour les imposans débris de la grandeur romaine, recevait des impressions encore plus profondes en présence des vieilles mosaïques des basiliques chrétiennes, dont l'image lui était encore présente à l'esprit quand il disait, dans un âge plus avancé : *que la mosaïque était vraiment une peinture pour l'éternité* (1).

Le paganisme de la cour des Médicis, né de la corruption des mœurs autant que des progrès de l'érudition, n'avait rien de ce caractère grandiose qui, sur le forum, donnait à ce genre de tentation une force presque irrésistible. Que demandait Laurent de Médicis aux premiers artistes de Florence, quand il voulait exercer à leur égard ce patronage si éclairé, dont il est fait tant de bruit dans l'histoire? A Pollajuolo, il demandait les douze travaux d'Hercule; à Ghirlandajo, l'histoire si édifiante des malheurs de Vulcain; à Luca Signorelli, des dieux et des déesses, avec tous les charmes

(1) *La vera pittura per l'eternità essere il musaïco.* — Vasari, *Vie de Ghirlandajo.*

de la nudité ; et, par compensation, une chaste Pallas à Botticello, qui, malgré la pureté naturelle de son imagination, fut en outre obligé de peindre une Vénus pour Côme de Médicis, et de répéter plusieurs fois le même sujet avec des variantes suggérées par son savant protecteur.

Pour mettre le comble à l'enthousiasme des érudits et des artistes qui se laissaient influencer par eux, il aurait fallu qu'un tableau de quelqu'un des plus fameux peintres de l'antiquité sortît de dessous les décombres qu'on remuait alors en tous sens, avec les chefs-d'œuvre de sculpture qu'on y découvrait tous les jours. Cette découverte aurait mis l'art moderne en possession d'un modèle de perfection idéale, duquel on aurait déduit les règles éternelles du goût en matière de peinture, et une infaillible théorie du beau. Cette douce espérance ne se réalisant pas assez vite au gré des adorateurs de l'antique, Botticello, pour leur adoucir les angoisses d'une si longue attente, eut la généreuse idée de recomposer pour eux, en s'aidant d'un certain passage de Lucien, l'un des ouvrages les plus célèbres d'Apelles, son tableau de la Calomnie ; et celui qui ne dédaigne pas de s'arrêter devant les petites choses, pourra voir

dans la galerie du grand-duc ce produit curieux d'un pinceau naïf, associé à une pédantesque érudition. Plus tard, la même tentative fut renouvelée par Raphaël et avec plus d'éclat par Frédéric Zucchero, qui fut obligé de fuir de Rome à cause des allusions satiriques et personnelles par lesquelles il avait cherché à rajeunir son sujet (1).

Un procédé nouveau, qui devait multiplier prodigieusement les œuvres d'art, venait d'être mis en œuvre par un orfèvre, nommé Maso Finiguerra. La fameuse *Paix* (2), qui joue un si grand rôle dans l'histoire de la gravure, et dont on voit une très belle épreuve dans le cabinet des estampes de la Bibliothèque royale, à Paris, parut à Florence en 1452, à l'époque même où Faust et Guttemberg imprimèrent, à Mayence, leur première Bible latine. Cette découverte leva l'obstacle que la distance des lieux avait mis jusqu'alors à l'influence réci-

(1) Baglioni, *Vita di Feder. Zucchero.* Lomazzo, *Trattato della Pitura*, l. VII, c. 2. Zucchero se contenta d'abord de reproduire simplement le tableau de la Calomnie, d'après la description de Lucien, et c'est le même ouvrage qui a été gravé par Corneille Curt. L'autre fut fait dans une intention de vengeance.

(2) Ainsi appelée parce qu'elle reçoit le baiser de paix dans les cérémonies religieuses.

proque des différentes écoles les unes sur les autres. Les compositions des graveurs allemands, si pleines de verve et d'originalité, se répandirent bientôt dans toute l'Italie, et même celles de Martin Schoen y parurent presque immédiatement après celles de Finiguerra (1).

Parmi les artistes qu'on peut regarder comme les continuateurs de ce dernier, il n'en est pas un seul qui l'égale, soit pour la finesse du burin, soit pour le dessin et l'expression des figures (2). Le plus pur d'entre eux est, sans contredit, Baccio Baldini, dont nous aurons occasion de parler plus tard. Quant à Pollajuolo, qui, en sa qualité de savant dessinateur, exécuta heureusement des planches de bien plus grandes dimensions, ce mérite est fortement contrebalancé par la dureté de ses contours, toujours trop ressentis, par la froide monotonie de ses teintes, et aussi par le choix bizarre et très peu poétique de ses sujets. C'était du nu qu'il lui fallait avant tout, et pour cela il préférait, comme peintre, saint Sébastien et saint Christo-

(1) Martin Schoen grava de 1460 à 1486, époque de sa mort.

(2) Dans la *Paix* qui est à la Bibliothèque royale, il y a un groupe de trois figures à droite qui ne serait pas indigne de l'école de Léonard de Vinci ou de Raphaël.

phe, et comme graveur, les travaux d'Hercule ou un combat de gladiateurs (1).

Mantegna traita aussi lui des sujets antiques, mais dans des vues bien différentes de celles qui entraînaient d'autres artistes, ses contemporains, dans cette voie nouvelle et dangereuse. Ceux-ci, pour complaire à des patrons corrompus, exploitaient à l'envi les traditions voluptueuses de la mythologie grecque; Mantegna semble n'avoir été frappé que de la dignité sévère du caractère romain, telle qu'elle est exprimée dans les monumens de l'art : de là ce style noble et grandiose qui le distingue des autres graveurs du quinzième siècle, et que nous aurons encore occasion de signaler plus tard dans ses autres ouvrages.

Il résulte de tout ce que nous avons vu dans ce chapitre, que si d'un côté la peinture avait fait, depuis Masaccio, des progrès rapides en développement externe, de l'autre elle avait cessé d'être, pour un grand nombre d'artistes, une des formes de la poésie chrétienne. Pour lui faire recouvrer sa pureté primitive, il aurait fallu opérer dans les esprits, dans les cœurs et même dans les imaginations, une révolution

(1) On sait que la pièce principale de Pollajuolo représente un combat entre dix gladiateurs nus.

jusque-là sans exemple. Cette entreprise, en apparence au dessus des forces humaines, fut cependant tentée par un homme, et cet homme était un simple moine. Mais avant de commencer le récit de cette grande crise, reposons un peu nos regards sur le spectacle consolant que va nous offrir l'histoire d'une école supérieure à toutes les autres par le caractère éminemment mystique de ses produits, et par l'inaltérable pureté de ses inspirations.

CHAPITRE VI.

Ecole mystique, quels élémens ont concouru à sa formation. Artistes siennois et florentins qui ont appartenu à cette école; leur convergence commune vers les montagnes de l'Ombrie à cause du tombeau de saint François d'Assise. Histoire de la miniature depuis Giotto jusqu'à la fin du quinzième siècle. Frère Angélique de Fiesole et son disciple Benozzo Gozzoli.

Ici s'arrête la compétence de ce qu'on appelle vulgairement *les connaisseurs*, l'organe particulier qui s'applique à l'appréciation de l'espèce de produits dont nous allons parler n'étant plus celui qui juge les œuvres ordinaires de l'art. Le mysticisme est à la peinture ce que l'extase est à la psychologie, ce qui dit assez combien sont délicats les matériaux qu'il s'agit de mettre en œuvre dans cette partie de notre histoire. Il ne suffit pas d'assigner l'ori-

gine et de suivre le développement de certaines traditions qui impriment aux ouvrages sortis d'une même école un caractère commun presque toujours facile à reconnaître ; il faut encore s'associer, par une sympathie forte et profonde, à certaines pensées religieuses qui ont préoccupé plus particulièrement tel artiste dans son atelier, ou tel moine dans sa cellule, et combiner les effets de cette préoccupation avec les dispositions correspondantes parmi leurs concitoyens. Cette condition est extrêmement difficile à remplir pour nous qui n'avons pas respiré l'atmosphère de poésie chrétienne au sein de laquelle les générations d'alors ont vécu, et le plus souvent nous passons avec un superbe dédain devant des peintures miraculeuses qui ont exercé l'influence la plus délicieuse sur une quantité innombrable d'âmes humaines dans le cours de plusieurs siècles. Nous ne réfléchissons pas que cette image muette de la madone et de l'enfant Jésus a parlé un langage mystérieux et consolant à plus d'un cœur assez humble et assez pur pour le comprendre, et qu'il n'y a peut-être pas de larmes plus précieuses devant Dieu que celles qui ont mouillé la pierre de ces modestes oratoires. C'est dans les vies des Saints, bien plus que dans celles des peintres, qu'il faut chercher la preuve de ces rapports intéressans

entre la religion et l'art. Saint Bernardin de Sienne allait tous les jours hors de la porte Comolli, sur la route qui conduit à Florence, et là il passait de longues heures en prières devant une madone qu'il préférait à tous les chefs-d'œuvre exposés dans les églises, et dont il aimait à s'entretenir ensuite avec sa cousine Tobie, qui était la confidente de son pieux enthousiasme (1). Cette attraction si puissante que l'œuvre d'un artiste obscur exerçait sur l'imagination du jeune Bernardin, cette préférence qu'il lui donnait sur tous les autres tableaux proposés à sa vénération, ce besoin de prier là plutôt qu'ailleurs, et d'épancher ensuite ses naïves émotions dans un autre cœur d'enfant que sa candeur rendait capable de les partager et de les comprendre, tout cet ordre de faits qui surabondent dans l'histoire des Saints et dans l'histoire des peuples, mais qui, par une sorte de convention tacite, sont placés en dehors de l'observation commune, pourraient cependant répandre à la fois un nouveau charme et un nouveau jour sur les recherches jusqu'à présent si arides qui ont l'art chrétien pour objet. En exploitant cette mine si féconde de considérations psychologiques de l'ordre le plus

(1) *Vies des Saints*, par Simon Martin, t. I, p. 1261.

élevé, on trouverait l'explication des vicissitudes qu'ont éprouvées certains ouvrages universellement admirés dans un siècle, entièrement oubliés dans un autre ; on comprendrait pourquoi le bas peuple, celui que les connaisseurs appellent *superstitieux* et *dévot*, est resté seul fidèle au culte de ces images surannées devant lesquelles il s'agenouille le soir quand son travail est fini, pourquoi lui seul songe à mettre de l'huile dans la petite lampe et des fleurs sur le tabernacle. Celui qui apporterait dans cette étude toutes les dispositions requises pour comprendre le *beau* dans toute l'étendue de son acception, n'aurait à craindre qu'un seul danger, analogue à celui auquel sont exposés les partisans trop exclusifs de lectures mystiques ; il courrait risque de sacrifier plus ou moins les autres élémens de l'histoire de l'art, afin de respirer plus à loisir le parfum si suave et si prodigieusement varié des dévotions populaires. Un précieux souvenir que j'ai emporté d'une de mes excursions dans les lagunes de Venise, et qui m'est plus cher que celui des magnifiques monumens que j'y ai le plus admirés, m'est une preuve de l'importance que peut avoir ce genre d'observations, surtout quand elles sont favorisées par un ensemble de circonstances accessoires propres à les faire valoir encore davan-

tage. Nous voguions vers les ruines de Torcello, par une belle matinée de printemps, quand, en débouchant du canal qui traverse Murano dans toute sa longueur, nous aperçûmes une petite île couverte d'arbres en fleurs, derrière lesquels était cachée une très modeste chaumière que nous découvrîmes bientôt. Près de l'endroit où aborda notre gondole, nous aperçûmes une madone sculptée dans le mur, avec une lampe qui brûlait devant elle, des fleurs fraîchement cueillies, et une bourse attachée à une longue perche pour recueillir l'aumône des pêcheurs et des gondoliers. En débarquant pour visiter le jardin, nous trouvâmes un vieillard assis sur le seuil de la porte, et la douceur de son accent, jointe à la sérénité de son noble visage, nous ayant encouragés à l'interroger sur le genre de vie qu'il menait dans cette solitude, nous apprîmes de lui les détails les plus intéressans sur sa propre histoire, sur celle de son île, jadis occupée par des moines franciscains que l'invasion étrangère en avait chassés, sur celle de la madone que les mains profanes des soldats français avaient vainement essayé d'arracher de son tabernacle de pierre; et cette dernière partie de son récit était plus fortement accentuée que les autres. Il y avait plus de vingt-cinq ans qu'il vivait presque constamment seul

sur cet espace si resserré; et quand nous lui demandâmes si cet isolement perpétuel ne l'attristait pas quelquefois, il nous répondit avec un sourire de confiance accompagné d'un geste très expressif, en nous montrant la madone, qu'ayant toujours eu la mère de Dieu près de lui, il n'avait jamais senti sa solitude; que le voisinage d'une telle protectrice suffisait pour le rendre heureux, et que l'entretien de la lampe et le renouvellement des fleurs faisaient sa plus douce occupation.

Assurément ce n'était pas l'œuvre d'art en elle-même qui charmait les ennuis de son exil volontaire, mais elle était nécessaire pour entretenir en lui ce mouvement de poésie intérieure, qui est le privilége le plus enviable des âmes simples et pieuses. Un trait analogue se trouve dans l'histoire de la bienheureuse Umiliana, nourrissant sa dévotion particulière pour la sainte Vierge, par la vue d'une image qui aidait aux sublimes élans de son cœur, et devant laquelle elle entretenait une lampe qui ne s'éteignait jamais sans qu'elle fût rallumée, soit par un ange, soit par une colombe qui portait dans son bec une rose resplendissante comme le soleil (1). C'était dans le sanctuaire domesti-

(1) Brocchi, *Vite dei Santi fiorentini*, t. I, p. 205.

que, consacré par la présence de cette madone miraculeuse, que se passaient les événemens les plus intéressans de sa vie, c'était là qu'elle éprouvait ses longues extases, c'était là qu'elle versait ses plus douces prières et ses plus douces larmes; et quand des persécutions brutales l'obligèrent à s'enfermer dans la tour de sa famille, cette image précieuse fut la seule chose qu'elle voulût emporter de la maison paternelle.

L'histoire desSaints est remplie de traits analogues, qui démontrent l'intime connexion qui existait, dans les beaux siècles de la foi chrétienne, entre l'art et cet ordre de sentimens mystérieux, exaltés, qui donnent à l'âme qui les éprouve une sorte d'avant-goût de la béatitude céleste. Si cette exaltation, loin d'être chimérique dans son objet ou déplorable dans ses conséquences, est au contraire comme le sceau de prédestination dont Dieu marque provisoirement les plus privilégiés parmi ses élus sur la terre, il est certain que la peinture se trouve singulièrement ennoblie par son intervention dans cet ordre de phénomènes, qu'elle y paraît véritablement comme fille du ciel, et que c'est là seulement qu'elle est élevée à sa plus haute puissance.

Par une conséquence nécessaire, les artistes

qui ont le mieux compris ce genre de besoins, et qui ont le mieux réussi à le satisfaire, sont aussi ceux qui doivent occuper les degrés supérieurs de la hiérarchie, et qui ont plus particulièrement mérité le surnom de *divins*. Dans le vaste domaine ouvert à leurs conceptions et à leur pinceau, ils ont choisi ce qui leur promettait un aliment inépuisable et des inspirations éternelles. S'ils sont descendus quelquefois de la région idéale dans celle de la nature vivante et matérielle, ce n'a pas été pour s'y complaire ou s'y fixer, mais seulement pour emprunter des formes et des couleurs qui pussent servir à la fois de limite et de manifestation partielle à la beauté infinie qu'ils avaient eu le bonheur d'entrevoir. Que s'il est arrivé quelquefois et même bien souvent, que la combinaison de la forme avec l'idée n'ait pas eu lieu conformément aux lois de la géométrie, de l'optique et du bon goût, l'œuvre incomplète qui résulte de cette transgression ne perd pas pour cela tous ses droits à notre attention, et nous n'en sommes pas moins tenus de chercher sous cette rebutante écorce les trésors de poésie chrétienne qu'elle recouvre.

Pendant toute la durée du quatorzième siècle, nous n'avons pas eu occasion de signaler cette école, par les caractères qui la distinguent

essentiellement des autres ; c'est que cette distinction ne s'était pas encore faite : le naturalisme, renfermé dans les limites que lui assignait l'instinct des artistes chrétiens, ne s'était pas encore fait un domaine à part, et le paganisme, devenu tout à fait étranger aux souvenirs du peuple, reparaissait à peine de loin en loin, comme un fantôme impuissant qu'on ne regardait même pas.

Mais, dans la première moitié du quinzième siècle, l'école florentine, poussée plus exclusivement dans une direction nouvelle, par l'influence de Masaccio et de ses disciples, se mit à exploiter le point de vue du naturalisme avec un succès inouï, dont il ne serait pas juste de la rendre seule responsable. En même temps les progrès de la richesse publique et de la vanité patricienne, le patronage trop peu désintéressé des Médicis, quelquefois aussi la faveur populaire, et une foule d'autres circonstances trop favorables aux artistes qui s'engageaient dans cette voie, diminuaient tous les jours, du moins dans Florence, le nombre de ceux qui cherchaient plus haut leurs inspirations. Aussi, ce ne sera pas dans l'enceinte de cette savante capitale qu'il faudra chercher les élémens de l'école mystique, nous les trouverons dispersés sur les collines d'alentour, comme autant de fleurs

odoriférantes, dans les modestes bourgades de la Toscane, dans les petites villes semées sur les flancs de l'Apennin, depuis Fiesole jusqu'à Spolette, mais surtout dans les cloîtres que nous aurons à considérer comme les véritables sanctuaires de la peinture chrétienne. Déterminer la racine commune de toutes ces ramifications éparses, et les grouper ensemble, malgré la distance des lieux, de manière à présenter au lecteur un faisceau unique et distinct, telle est la tâche qui reste encore à remplir pour dissiper l'obscurité qui environne cette partie si intéressante de l'histoire de l'art.

L'école siennoise était restée plus long-temps fidèle aux vieilles traditions que celle de Florence, comme il est facile de s'en convaincre au premier aspect, quand on a l'occasion de comparer ensemble les produits de l'une et de l'autre. Le naturalisme, dans le sens où nous avons pris ce mot jusqu'à présent, n'y pénétra que vers la fin du quinzième siècle, dans le temps où Matthieu de Giovanni, que quelques uns ont appelé avec assez peu de raison le Masaccio de l'école de Sienne, cherchait à se faire admirer par son affectation à faire ressortir les muscles et les veines de ses figures. Parmi les artistes qui l'avaient précédé, on en distingue

plusieurs qui s'étaient passé fidèlement de main en main les doctrines de la période antérieure, ne touchant aux types traditionnels qu'avec une précaution respectueuse, et comme pour en enlever la rouille byzantine qui les défigurait. Les plus illustres sont, sans contredit, les deux Bartolo, dont l'histoire s'ouvre précisément avec le quinzième siècle, et dont l'influence s'est étendue bien au delà du territoire de leur patrie (1). Taddée Bartolo, le premier en date et en importance, a laissé plusieurs ouvrages qui témoignent de sa vénération pour l'ordonnance antique dans les sujets religieux, et du bonheur avec lequel il en tempérait l'expression, quelquefois trop sévère, par un certain épanouissement de sentiment intime, qui donne un grand charme à la plupart de ses compositions. Cela se voit dans son tableau de l'Annonciation, qui est à la galerie de Sienne, et particulièment dans la figure de la Vierge, où presque rien n'est innové, quant au type fondamental, mais où l'on remarque une infusion de grâce et de vie qui s'étend jusqu'aux parties accessoires. On en peut

(1) Sur la date des ouvrages de ces deux peintres Vasari a commis plusieurs erreurs qui ont été rectifiées par Rumohr. — *Italiænische Forschungen*, vol. II, p. 217 et suiv.

dire autant de toutes les madones qui restent de lui (1), et qu'il semble avoir traitées avec une prédilection toute particulière, surtout dans les petites dimensions. Son plus grand ouvrage se trouve dans une des salles du palais de la République, où il a peint divers traits de l'histoire de la Vierge, œuvre admirable pour la force de l'expression, pour le caractère idéal des têtes, et même pour le fini de l'exécution (2). Mais son imagination ne l'a pas si heureusement servi dans la représentation des plus illustres personnages de l'antiquité classique, qu'il a affublés de hideux costumes, qui ne sont pas plus siennois que grecs ou romains : cette tâche ingrate et trop étrangère au cours habituel de ses inspirations, demandait, pour être mieux remplie, un talent plus superficiel et plus souple.

Les travaux dont il fut chargé à Pise, à Padoue, à Volterra, malgré la concurrence alors si redoutable des artistes florentins, n'ont d'importance que comme preuve de la faveur dont jouissait son pinceau, tandis que ceux qu'il fit à

(1) J'en ai vu une à Sienne dans la collection de l'abbé de Angelis, et une autre dans la collection du roi de Bavière.

(2) Je citerai plus particulièrement la mort de la Vierge, et l'Assomption où l'on voit Jésus-Christ venant chercher sa mère.

Pérouse en ont une bien plus grande, à cause de l'influence qu'ils exercèrent sur l'école ombrienne, qui s'appropria et fit éclore un peu plus tard les précieux germes qu'il y avait déposés. Son charmant tableau, représentant la Vierge entourée de plusieurs saints, avec deux anges au pied de son trône, a disparu depuis quelques années seulement du réfectoire des franciscains; et j'ai vainement cherché, dans l'église de Saint-Dominique, l'histoire de sainte Cécile, qu'il peignit à fresque dans une des chapelles latérales (1). Mais la perte de ces deux monumens, bien que très regrettable en elle-même, n'a pas effacé toutes les traces de son passage en Ombrie; dans la ville d'Assise, sur le mur extérieur de l'hospice de Saint-Jacques et Saint-Antoine, on voit une madone, placée entre ces deux saints, avec quatre pélerins agenouillés devant elle, le tout dans un style qui trahit manifestement le disciple ou l'imitateur de Taddée Bartolo (2); c'est le même ton brun dans les chairs, et la ressemblance n'est pas

(1) Voir Vasari, *Vita di Taddeo Bartholo.*

(2) Le nom du peintre est effacé dans l'inscription, mais la date (1422) y est encore. Du côté opposé est une Annonciation mutilée qui paraît être de la même main, et au dessous de laquelle on lit le nom de Martinelli avec la même date. — Voir Rumohr, vol. II, p. 312.

moins frappante dans les types des figures principales et jusque dans les parties accessoires. Pierre-Antoine de Foligno, qui a peint, dans la chapelle voisine, un miracle fameux de saint Jacques de Compostelle (1), avait certainement subi la même influence; mais en même temps il avait subi celle de Benozzo Gozzoli, autre rayon parti d'un autre point de la Toscane, et qui contribua aussi à la formation de cette auréole si lumineuse dont les arts entourèrent le tombeau de saint François.

Benozzo Gozzoli était le disciple chéri du bienheureux frère Angélique de Fiesole; et ce dernier, parfaitement étranger à la révolution qui s'opérait alors dans l'école florentine, avait mûri et sanctifié son talent dans le silence du cloître, sur des modèles purs de toute innovation profane, tels que lui en fournissaient les peintures des anciens maîtres, et plus particulièrement les miniatures des manuscrits et des livres de chœur, trésors inappréciables, qui auraient pu entretenir encore long-temps le spiritualisme dans l'art, si on avait cherché dans ces recueils des inspirations sérieuses, vivifiantes, inépui-

(1) C'est la Résurrection d'un enfant dont les parens étaient allés en pélerinage à Compostelle. Il y a un drame italien du quinzième siècle sur le même sujet.

sables, au lieu de celles qu'on croyait trouver dans l'observation de la nature vulgaire, ou dans les bas-reliefs des monumens antiques.

La miniature avait suivi la même marche progressive que les autres branches de l'art, depuis le quatorzième siècle; et comme elle n'avait pas quitté les cloîtres, qui étaient comme son asile naturel, elle y avait conservé sans peine toute la pureté de ses inspirations primitives. Le genre de sujets que ces artistes mystiques traitaient le plus ordinairement, était merveilleusement adapté à leur vocation spéciale : c'était la vie de la sainte Vierge, les principales fêtes célébrées par l'Église, les dévotions populaires, tous les dogmes qui se prêtaient à ce mode de représentation, les œuvres de miséricorde, les divers sacremens, les cérémonies imposantes du culte, et en général tout ce qu'il y avait de plus poétique dans la liturgie ou dans les légendes. Dans des compositions dont le caractère était si exclusif, le naturalisme ne devait et ne pouvait entrer que d'une manière subordonnée à l'élément religieux; et quant au paganisme, il n'y avait pas même lieu à en déployer les costumes ni les pompes architecturales. Ainsi, la sévérité de la clôture monacale était autant une barrière contre cette double influence, que contre les joies profanes

du siècle; et l'œuvre d'art, reprise régulièrement comme un exercice ascétique dans le calme de la cellule, devenait, suivant l'occupation éventuelle du jour, une association du moment aux joies et aux douleurs passées de l'Église, une commémoration de martyre ou de miracle, un acte de foi, portant sur un dogme particulier, un pélerinage à quelque tombeau ou sur le Calvaire, ou bien encore une prière fervente, accompagnée d'une abondante effusion de larmes, comme le raconte Vasari du bienheureux Angélique de Fiesole.

Ici, comme dans les peintures de grandes dimensions, on eut à briser les entraves byzantines, tâche d'autant plus facile, que la décadence de l'art y était encore plus visible; les types traditionnels, assez soigneusement conservés, quant à la forme générale, par les continuateurs de cette école, quand ils travaillaient en grand, étaient devenus presque méconnaissables dans la plupart des manuscrits grecs du treizième siècle; et l'on peut voir à la bibliothèque du Vatican, dans celui où l'on a réuni les passages des Pères sur le livre de Job, et qu'un artiste de l'île de Chypre a orné d'un assez grand nombre de miniatures (1), comment

(1) C'est sur l'autorité de d'Agincourt que j'adopte

cette école décrépite traitait les compositions historiques. Dans le quatorzième siècle, ce fut encore pis, et il serait difficile d'ajouter quelque chose au dégoût que font éprouver les peintures dont on a prétendu décorer le manuscrit d'une traduction de l'histoire de Constantin Manassès en langue slavonne (1).

D'ailleurs, la séparation des deux Églises avait singulièrement facilité la séparation des deux écoles, à cause de la divergence de plus en plus prononcée des deux liturgies qui fournissaient de part et d'autre la matière ordinaire de ce genre de représentations; de sorte que la miniature, dégagée des trois principaux obstacles contre lesquels la branche séculière de l'art avait eu à lutter, conservait, dans les lieux mêmes où le naturalisme avait le plus de vogue, son caractère à la fois progressif et virginal.

Le temps n'a épargné aucun des ouvrages laissés par deux artistes du quatorzième siècle, qui jouirent d'une grande célébrité, comme peintres de miniatures, Oderigi d'Agobbio, qui fut l'ami de Giotto, et travailla beaucoup pour

pour ce manuscrit la date approximative du treizième siècle (voir pl. 60). Dieu y apparaît sous la figure anticipée du Rédempteur.

(1) Cette traduction fut ordonnée par Jean Alexandre, roi des Bulgares, de 1330 à 1353.

la bibliothèque du Vatican, et Franco de Bologne, qui travailla aussi à la cour pontificale, et laissa son rival bien loin derrière lui. Mais, si les fragiles produits de leurs pinceaux ont disparu sans retour, leur mémoire en a été amplement dédommagée par le bel hommage que leur a rendu le Dante, dans le onzième chant de son Purgatoire (1).

L'art de la miniature étant particulièrement approprié à la vie monastique, il était naturel qu'il fût cultivé de préférence par ceux qui, dans le silence des cloîtres, voulaient encore donner un aliment légitime à leur imagination; et voilà pourquoi certains ordres religieux, comme les Dominicains et les Camaldules, s'empressèrent d'ouvrir un asile à cette branche innocente de la peinture. Ainsi séparé du siècle, ce genre d'ouvrages devint bientôt une branche tout à fait séparée des autres, ce qui explique pourquoi les plus célèbres parmi les peintres en miniature ont rarement obtenu la même célébrité, comme auteurs de grandes compositions.

(1) *O, dissi a lui, non si tu Oderigi*
L'honor d'Agobbio e l'honor di quell' arte
Ch' alluminare si chiama in Parigi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese
L'honor i tutto suo, e mio in parte.

Cette partie de l'art eut aussi ses traditions, suivies plus rigoureusement que celles des écoles séculières ; mais comme elles n'ont pas eu un développement central, et que la transmission d'une génération à l'autre n'a pas été aussi régulière, il n'est pas facile, avec les données incomplètes que l'on possède, d'établir sur une base vraiment historique les rapports génériques qui peuvent exister entre cette multitude de monumens, que leur dispersion dans les principales bibliothèques de l'Europe ne permet de comparer que superficiellement l'un avec l'autre. Cependant, il y a quelques écoles qu'on peut à bon droit appeler *autochtones*, comme celle de Sienne, sans contredit la plus ancienne de toutes, si l'on fait abstraction des siècles antérieurs à Giotto ; les volumes des Kaleffi et des Leoni, qui sont encore conservés dans les archives de la république, sont ornés de miniatures qui remontent à la première moitié du quatorzième siècle, et qui surpassent en élégance et en beauté toutes les productions de ce genre, qui appartiennent à la même époque (1). Il suffit de voir les peintures à fresque des édifices publics, et surtout les vieux tableaux

(1) Ces miniatures se trouvent dans l'*Archivio delle Riformagioni ;* la plus remarquable est d'un certain *Nicolo di Sozzo*, qui travaillait en 1334.

sur bois qui sont à la galerie, pour juger que le génie siennois était merveilleusement adapté à cette branche particulière de l'art, qui peut se passer du dessin hardi et grandiose par où brillèrent les Florentins, pourvu qu'un coloris frais et harmonieux se trouve joint au mysticisme et à la naïveté de l'expression. Dans les ouvrages des deux frères Lorenzetti, surtout dans ceux où ils ont retracé des épisodes de l'histoire des Pères du désert, le style de la miniature est si dominant, qu'on s'imagine presque avoir sous les yeux les feuilles détachées de quelque manuscrit contemporain; et le même caractère se retrouve encore, bien qu'à un moindre degré, dans les productions de Taddée Bartolo et de Dominique, son neveu (1), desquels on peut même affirmer qu'ils fournirent, en Ombrie, des élèves qui se consacrèrent spécialement à cette branche intéressante de la peinture (2).

(1) Les principales peintures de Dominique Bartolo sont dans l'infirmerie de l'hospice *della Scala*. Elles représentent les divers actes de la charité chrétienne, le mariage des jeunes orphelines, l'indulgence accordée à l'hospice par Célestin III, un trait de la vie du B. Augustin Novello, des saints, des patriarches, des prophètes, etc.

(2) Il y a dans la bibliothèque canonicale de Pérouse un manuscrit (n° 43) de la première moitié du quin-

L'insignifiance dans laquelle l'école de Sienne était tombée, vers le milieu du quinzième siècle, ne paraît pas s'être étendue jusqu'à la miniature, si l'on en juge par celles dont frère Benoît de Matera, religieux du Mont-Cassin, et frère Gabriel Mattei, moine siennois, de l'ordre des Servites, ont décoré les magnifiques livres de chœur qu'on admire encore aujourd'hui dans la sacristie de la cathédrale (1). Immédiatement avant l'*Introït* de chaque dimanche de l'année, il y a une peinture analogue à la commémoration du jour, et je doute fort qu'il soit possible de trouver une collection de tableaux, qui laisse à l'âme chrétienne une impression plus délicieuse et plus durable. Surtout on ne se lasse pas d'admirer les sujets qui correspondent aux journées à la fois lugubres et consolantes de la Semaine sainte, aux fêtes de la Résurrection, de l'Ascension et de la Pentecôte, représentées dans un cadre si étroit avec toute la verve poétique qu'il est capable de contenir; l'admiration devient encore plus vive, quand on parcourt le

zième siècle, dont les miniatures ont certainement été peintes sous l'influence de Taddée Bartolo. Voir surtout le Jugement dernier et le Massacre des Innocens. — Rumohr, vol. II, p. 312.

(1) Une partie de ces livres fut enlevée par le cardinal de Burgos et transportée en Espagne.

volume où se trouve la procession du Saint-Sacrement, et elle est à son comble, quand on en vient aux trois figures ravissantes qui précèdent le Commun des Vierges-Martyres (1).

Le monastère du Mont-Cassin, auquel appartenait le collaborateur du Siennois Mattei, avait été, durant toute la durée du moyen âge, plus riche qu'aucun autre en religieux voués, soit à la conservation et à la multiplication des trésors classiques de l'antiquité, soit au culte de l'art, en tant qu'il pouvait s'appliquer à l'embellissement des manuscrits auxquels ils consacraient tous leurs loisirs. Aussi, nul ordre monastique n'a-t-il excité plus de reconnaissance parmi les adorateurs des lettres grecques et latines; leurs titres à celle des adorateurs de l'art chrétien ne sont pas tout à fait aussi incontestables, à cause de l'influence que dut nécessairement exercer sur leurs œuvres, non seulement la lecture habituelle de compositions si étrangères à leur foi, mais encore le style bysantin, qui ne fut déraciné que fort tard dans

(1) Quelques unes de ces miniatures sont très médiocres, par exemple, celle qui est en tête de l'office du Mercredi des Cendres. En général les types sont de la plus grande beauté; voir le Christ sortant du tombeau, au commencement du troisième volume. Les deux volumes qui correspondent au Carême renferment de charmans motifs de tableaux religieux.

l'Italie méridionale. Cependant, outre frère Benoît de Matera, on pourrait citer, à la gloire de cette illustre colonie, plusieurs artistes non moins heureusement inspirés, entre autres celui qui a décoré de miniatures si charmantes un office de la Vierge, qui est précieusement conservé dans la bibliothèque du couvent (1).

A Ferrare, les monumens de ce genre sont assez nombreux et assez magnifiques pour le disputer même à la ville de Sienne; et cependant ses collections ont été à plusieurs époques considérablement appauvries. Jadis elle pouvait montrer une série de miniatures, exécutées, pour la plupart, dans l'enceinte de ses couvens, depuis le moine bénédictin Serrati, qui, en 1240, orna les livres de chœur de figures pleines de noblesse (2), jusqu'à frère Jérôme Fiorini, qui, vers le commencement du quinzième siècle, se vouait à la même tâche dans le monastère de Saint-Barthélemi et formait, dans son jeune disciple Cosmè, un continuateur qui devait le surpasser lui-même, et porter cette branche de l'art à un degré de perfection jusqu'alors inconnu. On peut voir encore aujour-

(1) Ces miniatures furent exécutées en 1469.

(2) *Ornò i libri corali di figure nobilissime.* — Cittadella, *Catalogo de' Pittori e Scultori ferraresi*, vol. I, p. 1-27.

d'hui, dans les vingt-trois volumes dont l'évêque Barthélemi de la Rovère fit présent à la cathédrale, et dans les dix-huit volumes atlantiques qui ont passé de l'église des Chartreux dans la bibliothèque publique, à quel point les Ferrarais ont raison d'être fiers de la possession d'un pareil trésor, et de le placer à côté des manuscrits du Tasse et de l'Arioste.

Cet immense recueil de petits tableaux religieux fut achevé vers le milieu du quinzième siècle, à une époque qui coïncide avec celle où des artistes ultramontains vinrent étonner l'Italie par la perfection qu'ils savaient donner à ce genre d'ouvrages. Le fameux Bréviaire de Grimani, parfaitement conservé à Venise, sous sa riche reliure chargée d'or et de pierres précieuses, est à la fois la plus authentique et la plus merveilleuse collection de miniatures qui soit sortie de cette école étrangère. Memmelink de Bruges, Gérard de Gand, et Livien d'Anvers y consacrèrent plusieurs années, et la main du premier se reconnaît facilement dans tous les morceaux qu'on peut à juste titre appeler des chefs-d'œuvre, et où la beauté des types, le fini de l'exécution, l'harmonie et le charme du coloris, la fraîcheur des paysages, le choix des costumes et des formes, rappellent tant de magnifiques compositions du même auteur,

dispersées dans les galeries d'Allemagne et dans les principales villes de la Belgique (1). Mais je reviens à l'école florentine.

Les camaldules du monastère des Anges, auprès de Florence, avaient montré, dès l'origine de cette institution, une prédilection toute particulière pour les arts du dessin; et, au commencement du quatorzième siècle, leurs ouvrages étaient déjà appréciés et recherchés dans toute l'Italie. Les plus célèbres, parmi ces artistes solitaires, furent dom Sylvestre et dom Jacques le Florentin, qui mirent en commun leur patience et leurs talens respectifs pour doter le couvent qui avait été leur plus chère patrie sur la terre, des plus magnifiques livres de chœur qu'on eût jamais vus. Sur les vingt énormes volumes qu'ils laissèrent en héritage

(1) Les noms des trois artistes qui travaillèrent à ce bréviaire, se trouvent dans la notice de l'*Anonyme du seizième siècle*, publiée pour la première fois en 1800, par Morelli, Bassano, in-8° (voir p. 78 et note 139). Les miniatures qui représentent les douze mois de l'année avec les occupations particulières à chaque saison sont particulièrement remarquables pour la poésie et la vérité des détails; celles-là sont évidemment de Memmelink. Gérard de Gand est probablement le même que ce Gérard Van der Meir dont parle Descamps (t. I, p. 15), qui ne cite de lui aucun ouvrage important. Quant à Livien d'Anvers, il n'en est fait mention nulle autre part.

à leurs frères, et qui furent tant admirés par Laurent le Magnifique et par Léon X, un seul est aujourd'hui conservé dans la bibliothèque Laurentienne, et cet unique débris suffit pour justifier et leur admiration, et la faveur dont jouissaient les travaux de ces deux moines, même en dehors de la Toscane, particulièrement à Rome et à Venise (1), et l'enthousiasme avec lequel en parle Vasari (2), et l'espèce de culte dont les camaldules des Anges honoraient la main droite de dom Jacques le Florentin, conservée par eux comme une relique, dans un tabernacle de leur couvent (3).

Don Lorenzo, venu un demi-siècle plus tard, se conforma fidèlement aux traditions transmises par ses pieux devanciers, et décora de peintures religieuses, dont le sujet le plus ordinaire était le couronnement de la Vierge, le couvent où il avait fait son double apprentissage de moine et d'artiste, et les autres maisons du même

(1) Saint-Pierre de Rome possédait jadis deux livres de chœur, copiés et peints par eux; il y en avait aussi à Venise dans le couvent des Camaldules de l'île de Saint-Michel près Murano. — Vasari, *Vie de don Lorenzo.*

(2) Il dit qu'il n'y a jamais eu en Italie, ni même en Europe, un artiste comparable à Jacques le Florentin pour le dessin et l'ornement des Lettres majuscules. — *Ibid.*

(3) Vasari, *Ibid.*

ordre, qui existaient à Florence et à Pise. Dom Barthélemi, qui fut plus tard abbé de Saint-Clément d'Arezzo, illustra encore plus par son pinceau le monastère des Anges, où il s'exerça long-temps à la miniature avec un succès qui allait toujours croissant (1), jusqu'à ce qu'enfin, ayant un jour osé peindre un saint Roch en grand, à l'occasion de la peste de 1468, ce premier essai lui réussit si bien qu'il renonça pour toujours au genre qu'il avait cultivé jusqu'alors; mais il continua d'être fidèle à ses premières inspirations, multipliant les tableaux religieux au gré de la dévotion de ses compatriotes, et n'usant de l'espèce de monopole que lui donnait leur confiance, que pour les confirmer de plus en plus dans leur prédilection naturelle pour tout ce qui excitait en eux des sentimens de piété. Il mérita de concourir avec le Pérugin à la décoration de la chapelle Sixtine, et l'impossibilité de distinguer ce qui appartient à chacun d'eux dans le compartiment qu'ils pei-

(1) Vasari parle des miniatures que fit dom Barthélemy pour l'abbaye d'Arezzo, pour la cathédrale de Lucques, et pour le pape Sixte IV. Il est probable que le *Pontifical* de la bibliothèque Ottoboni, qui est aujourd'hui dans celle du Vatican, et que d'Agincourt attribue au Pérugin, est une œuvre de dom Barthélemi. Il y a vingt-cinq miniatures d'une exécution qui laisse bien peu de chose à désirer.

gnirent en commun (1), prouve, mieux que tout le reste, combien il est digne de figurer parmi les artistes de l'école mystique.

Du reste, on peut dire qu'après lui, l'antique renommée du monastère des Anges commence à s'éclipser dans l'histoire de l'art, et par une coïncidence qu'on ne peut pas regarder comme fortuite, cette décadence a lieu immédiatement après la suppression de la clôture rigoureuse et perpétuelle à laquelle les religieux avaient été assujétis jusqu'à l'an 1470.

Malgré le silence gardé par Vasari sur la plupart des peintres en miniature qui florissaient à cette époque, tant dans les monastères que dans les écoles séculières de Florence et de quelques autres villes de la Toscane, on peut conjecturer, d'après la multitude d'ouvrages de ce genre, exécutés, soit pour les Missels et les livres de chœur, soit pour les manuscrits des auteurs classiques et des poëtes nationaux, que le nombre des artistes qui cultivaient la peinture dans ses rapports avec la calligraphie, ne fut jamais si considérable que vers le milieu du quinzième siècle. Le roi de Hongrie, Matthias

(1) C'est celui où le Christ est représenté donnant les clefs à saint Pierre.

Corvin (1), en entretenait à lui seul jusqu'à trente, dont les plus célèbres sont Gérard et Atavante, tous deux Florentins. Le premier était d'une fécondité de pinceau bien extraordinaire, puisque, outre les nombreux ouvrages qu'il envoyait en pays étranger, il orna de miniatures *une infinité de livres* (2) pour l'église de l'hôpital de Sainte-Marie, et même pour la cathédrale, sans parler de ses tableaux d'autel, de ses peintures à fresque, de ses travaux en mosaïque, exécutés sous la direction de Dominique Ghirlandajo, et de la passion dont il fut pris un jour pour reproduire les gravures de Martin Schôn et d'Albert Dürer, la première fois qu'elles lui tombèrent sous la main (3).

Son rival Atavante ne fut pas si universel; mais les monumens qui restent de lui dans la bibliothèque du Vatican, et dans celle de Saint-Marc à Venise, suffisent pour lui assigner une place parmi les artistes illustres de son siècle, et sont d'autant plus précieux que déjà, du

(1) La bibliothèque que Matthias Corvin avait rassemblée à Bude, s'élevait à cinquante mille volumes; elle fut pillée par les Turcs en 1527.

(2) *Un' infinità di libri.* — Vasari, *Vita di Gherardo.*

(3) Vasari, *ibid.*

temps de Vasari, on se plaignait de la rareté de ses ouvrages (1). Cependant il faut se garder de confondre l'école à laquelle il appartient, avec celles d'où sont sorties les miniatures qui ont fourni de si fécondes inspirations à quelques peintres mystiques du quinzième siècle. Atavante fit pour le moins autant d'œuvres païennes que d'œuvres religieuses, et si aucun document positif ne donne le droit d'adresser le même reproche à Gérard, pas plus qu'à son élève Stefano (2), on peut soupçonner à bon

(1) Le seul ouvrage d'Atavante qui fût parvenu à la connaissance de Vasari, était un *Silius Italicus* décoré de riches miniatures de la plus grande beauté, sur lesquelles il est entré dans d'assez longs détails (V. *Vita di Fra Giov. Angelico*, dernières pages). Malheureusement on a découvert depuis, que ces peintures n'étaient pas d'Atavante, et que Vasari avait été induit en erreur par son correspondant Bartoli. — Voir Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, p. 171.

C'est sur un écrit de Marcianus Capella, qu'Atavante (dont le nom est écrit en tête du volume) a représenté avec tout le fini imaginable d'exécution divers sujets analogues au contenu, comme les Sept Arts libéraux, le Conseil des Dieux, etc.; les arabesques et les fleurs l'emportent sur tout le reste.

(2) Ce Stefano abandonna la miniature pour se livrer entièrement à l'architecture, et laissa ses esquisses, cartons, livres, etc., au vieux Boccardino qui peignit la plus grande partie des livres de l'abbaye de Florence (Vasari, *Vita di Gherardo*). Je crois inutile de hasar-

droit qu'ils étaient fortement imbus du naturalisme de Ghirlandajo, et que leur enthousiasme pour Dürer ne les ramena pas vers l'idéalisme. Aussi figurent-ils dans ce chapitre beaucoup plus comme complément indispensable d'un aperçu rapide sur cette branche de la peinture, que comme promoteurs de doctrines qui se rattachent d'une manière intime à l'école à la fois si mystique et si lyrique, dont le bienheureux frère Angélique de Fiesole fut sans contredit le plus bel ornement.

« Frère Angélique, dit Vasari, aurait pu « mener une vie très heureuse dans le monde; « mais comme il voulait avant tout pourvoir « au salut de son âme, il embrassa la vie reli- « gieuse et entra dans l'ordre des Dominicains,

der des conjectures sur les miniatures de divers manuscrits du Vatican qui appartiennent au quinzième siècle, et où l'on reconnaît le style florentin. La Bible de Matthias Corvin, que d'Agincourt est tenté d'attribuer à Gérard (voir la pl. 79), ne fut peinte qu'en 1492, c'est-à-dire plus de vingt ans après l'époque à laquelle florissait cet artiste, d'après Vasari. La même incertitude règne à l'égard de la grande Bible latine, dont le premier volume surtout renferme plusieurs miniatures admirables évidemment florentines, tandis que celles du second sont assez médiocres, bien que de la même école. Quant à celles qui ornent le manuscrit de la *Divine Comédie*, elles ne sont dignes ni du poëme, ni de la réputation exagérée qu'on leur a faite.

« sans renoncer à sa vocation non moins déci-
« dée pour la peinture, conciliant ainsi le soin
« de son bonheur éternel avec l'acquisition
« d'un nom immortel parmi les hommes (1). »

Un fait bien remarquable dans l'histoire de cet artiste incomparable, c'est l'influence qu'il a exercée sur son biographe Vasari, qui vivait dans un siècle où l'enthousiasme pour les peintures mystiques était bien affaibli, et qui néanmoins, dans le compte qu'il a rendu de celles de frère Angélique, semble s'être dégagé de tous les préjugés contemporains pour célébrer, avec l'accent de l'admiration la mieux sentie, et les sublimes vertus qui embellirent son âme et les merveilles sans nombre qui sortirent de son pinceau. Dans la ferveur de sa conversion momentanée, il va jusqu'à dire qu'un talent aussi supérieur et aussi extraordinaire que celui de frère Angélique ne pouvait et ne devait être que le partage de la plus haute sainteté, et que pour réussir dans la représentation des sujets religieux et saints, il fallait que l'artiste fût religieux et saint lui-même (2).

(1) ..... *Acquistarsi videndo santamentè il regno celeste, e virtuosamentè operando eterna fama nel mondo.*

(2) *Non poteva e non doveva discendere una somma e straordinaria virtù, come fu quella di Fra Giovan-*

Cette supériorité à laquelle Vasari rend un si bel hommage, ne consiste cependant ni dans la perfection du dessin, ni dans le relief des figures, ni dans la vérité des détails; l'ordonnance pittoresque n'est jamais soutenue par une savante distribution des ombres et de la lumière comme dans les fresques de Masaccio; et, ce qui doit paraître encore plus choquant à certains observateurs, la vie qui surabonde dans les têtes, et qui est suffisante dans les parties supérieures du corps, va s'affaiblissant dans les membres inférieurs au point de leur donner la raideur de supports artificiels; mais il faudrait être bien inaccessible à tout ce que l'art chrétien peut faire naître d'émotions plus délicieuses dans une âme convenablement préparée, pour relever minutieusement toutes ces imperfections techniques dans les produits de ce pinceau véritablement divin, imperfections qui d'ailleurs tiennent beaucoup moins à l'impuissance de l'exécution dans l'artiste, qu'à son indifférence pour tout ce qui était étranger au but transcendental qui occupait sa pieuse imagination.

ni, se non in uomo di santissima vita; perciocchè devono coloro che in cose ecclesiastiche e sante s'adoperano essere ecclesiastici e santi uomini.

La componction du cœur, ses élans vers Dieu, le ravissement extatique, l'avant-goût de la béatitude céleste, tout cet ordre d'émotions profondes et exaltées que nul artiste ne peut rendre sans les avoir préalablement éprouvées, furent comme le cycle mystérieux que le génie de frère Angélique se plaisait à parcourir, et qu'il recommençait avec le même amour quand il l'avait achevé. Dans ce genre, il semble avoir épuisé toutes les combinaisons et toutes les nuances, au moins relativement à la qualité et à la quantité de l'expression, et pour peu qu'on examine de près certains tableaux où semble régner une fatigante monotonie, on y découvrira une variété prodigieuse qui embrasse tous les degrés de poésie que peut exprimer la physionomie humaine. C'est surtout dans le couronnement de la Vierge au milieu des anges et de la hiérarchie céleste, dans la représentation du jugement dernier, au moins en ce qui concerne les élus, et dans celle du Paradis, limite suprême de tous les arts d'imitation; c'est dans ces sujets mystiques si parfaitement en harmonie avec les pressentimens vagues mais infaillibles de son âme, qu'il a déployé avec profusion les inépuisables richesses de son imagination. On peut dire de lui que la peinture n'était autre chose que sa formule

favorite pour les actes de foi, d'espérance et d'amour; pour que sa tâche ne fût pas indigne de celui en vue duquel il l'entreprenait, jamais il ne mettait la main à l'œuvre sans avoir imploré la bénédiction du Ciel, et quand la voix intérieure lui disait que sa prière avait été exaucée, il ne se croyait plus en droit de rien changer au produit de l'inspiration qui lui était venue d'en haut, persuadé qu'en cela comme dans tout le reste il n'était que l'instrument de la volonté de Dieu (1). Toutes les fois qu'il peignait Jésus-Christ sur la croix, les larmes lui coulaient des yeux avec autant d'abondance que s'il eût assisté à cette dernière scène de la passion sur le Calvaire, et c'est à cette sympathie si réelle et si profonde qu'il faut attribuer l'expression si pathétique qu'il a su donner aux divers personnages témoins du crucifiement, ou de la descente de croix, ou de la déposition dans le tombeau (2).

Quoiqu'une grande partie de ses ouvrages ait

(1) Vasari, *ibid.*

(2) On peut voir à Florence, dans la collection de l'académie des beaux-arts, deux tableaux de ce genre, d'assez grandes dimensions; dans le premier, Joseph d'Arimathie montre à un autre personnage les clous sanglans qui ont percé les pieds et les mains de Jésus-Christ. Ce geste muet en dit plus que la plus éloquente tirade de Klopstock.

été dispersée dans les galeries de l'Europe, il en reste encore assez à Florence, de grandes et de petites dimensions, pour alimenter éternellement l'admiration des voyageurs. Le couvent de Saint-Marc, l'un des plus riches du monde en glorieux souvenirs, conserve avec une vénération particulière celui du bienheureux Angélique de Fiesole, et les magnifiques peintures à fresque dont il décora les murs des corridors et des cellules (1); mais on y cherche vainement les livres de chœur que lui et son frère aîné ornèrent de miniatures, pour l'éloge desquelles Vasari dit que les expressions lui manquent; et comme ceux qu'il fit pour Saint-Dominique de Fiesole ont également disparu avec les autres merveilles d'art dont il avait enrichi cette église, et dans l'exécution desquelles l'amour de son ordre et celui de sa montagne natale l'avaient encore plus heureusement inspiré (2),

(1) *Tanto belli, che non si può dir più.*

(2) Sur les gradins et sur le tabernacle du grand autel, dit Vasari, il y a une Gloire céleste avec une quantité de petites figures si belles, qu'elles semblent vraiment être du paradis, et qu'on ne peut pas se rassasier de les voir.

Dans une des chapelles est une Annonciation qu'on dirait avoir été peinte dans le ciel..... Mais l'ouvrage où l'artiste s'est surpassé lui-même, est un Couronnement de la Vierge, qui ne peut être que l'œuvre d'un

il faut chercher ailleurs les preuves de sa supériorité sur tous les artistes de son siècle, comme peintre de miniatures, du moins en ce qui tient à la représentation des sujets mystiques. Outre les fragmens très bien conservés qui sont réunis dans la collection de l'académie des beaux-arts et dans la galerie du grand-duc (1), on peut voir à Santa-Maria-Novella, autre couvent de Dominicains à Florence, les deux reliquaires que Vasari dit avoir été peints par frère Angélique, en même temps que le cierge pascal; et à défaut de ces trésors lointains qui ne sont pas à la portée de tous ses admirateurs, l'imagination la plus exigeante devra être complétement satisfaite en présence du chef-d'œuvre que la France possède et que l'Italie elle-même n'aurait pas tort de nous envier.

Le seul ouvrage qui surpasse celui dont je

ange ou d'un saint..... Toutes ces formules banales que Vasari n'a pas trouvé moyen de varier, n'en sont pas moins significatives, surtout quand il parle de ce qu'il a vu.

(1) On y voit : 1° la vie de Jésus-Christ en une série de petits tableaux qui sont autant de ravissantes miniatures; 2° un Jugement dernier où l'on voit à quel point l'artiste excelle dans l'expression de la béatitude des élus; 3° saint Thomas d'Aquin et Albert le Grand entourés de leurs disciples, sur le visage desquels l'attention et l'humble conviction sont admirablement exprimées.

parle, je ne dis pas en beauté, car c'est impossible, mais en étendue et peut-être en importance historique, est la grande peinture à fresque du Vatican, dans laquelle frère Angélique, appelé à Rome par Eugène IV, représenta en six compartimens les principaux traits de l'histoire de saint Laurent et de saint Étienne, réunissant ainsi ces deux héros du christianisme dans une même commémoration poétique, comme ils ont coutume de l'être dans l'invocation des fidèles, depuis qu'un même tombeau a réuni leurs cendres dans l'ancienne basilique de Saint-Laurent, hors des murs.

La consécration de saint Étienne, la distribution des aumônes, et surtout la prédication, sont trois tableaux aussi parfaits dans leur genre que tout ce qui est sorti du pinceau des plus grands maîtres, et l'on imaginerait difficilement un groupe mieux conçu quant à l'ordonnance, et plus gracieux quant aux attitudes et aux formes, que celui des femmes assises qui écoutent le saint prédicateur; et si le fanatisme forcené des bourreaux qui le lapident n'est pas rendu avec toute l'énergie désirable, cela tient à une glorieuse impuissance de cette imagination angélique trop exclusivement nourrie d'amour et d'extase pour qu'elle pût jamais se familiariser

avec des scènes dramatiques où les passions haineuses et violentes étaient mises en jeu.

Les figures sont drapées avec autant de noblesse que d'élégance, et ce genre de mérite, qui est commun à tous les ouvrages de frère Angélique, est plus frappant dans celui-ci, à cause de l'exacte observation du costume qu'il copia d'après les monumens de la primitive Église. Cette exactitude ne se retrouve pas dans les compartimens inférieurs où l'auteur, à cela près tout aussi heureusement inspiré, a représenté les traits analogues de la vie de saint Laurent (1).

Ces peintures si admirables, qui, pour être contiguës aux chambres fameuses que peignit Raphaël, n'en excitent pas moins d'enthousiasme parmi les vrais adorateurs de l'art chrétien ; cette œuvre si simple, si pure, si dégagée de tout alliage profane, si supérieure à tout ce que Ghirlandajo et Botticelli exécutèrent dans la chapelle Sixtine, n'était pas cependant ce qui avait fait la plus forte impression sur l'esprit du pape Eugène. Tout en payant son tribut d'admiration aux merveilles qu'il voyait éclore sous ses yeux, il s'était aperçu que l'âme

(1) Voir d'Agincourt, pl. 145.

de l'artiste valait encore mieux que son pinceau, et l'archevêché de Florence ayant vaqué sur ces entrefaites, l'idée de le revêtir de la dignité archiépiscopale se présenta immédiatement à son esprit. Il fallut que l'humilité alarmée de frère Angélique recourût aux supplications les plus pressantes pour soustraire sa conscience timide à un fardeau par lequel il se sentait écrasé d'avance; et ce fut sur l'éloge qu'il fit à cette occasion de frère Antonin, que ce dernier, connu plus tard dans l'Église sous le nom de saint Antonin, fut nommé, par Nicolas V, archevêque de Florence.

En retournant dans sa patrie, frère Angélique laissa quelques traces de son passage en Ombrie, et comme cette semence précieuse est destinée à porter ses fruits plus tard, les trois petits tableaux qu'il fit pour l'église de Saint-Dominique, à Pérouse, acquièrent dans l'histoire de l'art une importance qu'il ne faut pas mesurer sur leur dimension (1).

Non seulement Benozzo Gozzoli, le plus

(1) Deux de ces petits tableaux sont aujourd'hui dans la galerie du Vatican, et représentent avec toute la pieuse naïveté qui caractérise l'auteur plusieurs traits de la vie de saint Nicolas. Le troisième morceau est cité dans le *Guide du Voyageur à Pérouse*, par Constantino Constantini. 1784.

chéri de ses élèves, influa aussi sur l'école ombrienne, mais encore ce fut particulièrement dans les ouvrages par lesquels cette influence fut exercée qu'il reproduisit cette pureté angélique qui caractérise ceux de son maître, comme on peut le voir dans les peintures à fresque dont il décora l'église de Saint-Fortunat et celle de Saint-François dans la petite ville de Montefalco, très peu d'années avant la mort de frère Angélique de Fiesole. Ce sont encore les sujets favoris des peintres mystiques, une madone qui adore son enfant, puis le cycle ordinaire de l'histoire de la Vierge, et quelques traits de la vie de saint François, dans la représentation desquels la ressemblance entre le maître et l'élève est plus frappante qu'aucune autre part, surtout en ce qui concerne la figure du saint, qui est une copie de celle qu'on voit dans le chapitre du couvent de Saint-Marc, à Florence (1). Un autre tableau de Benozzo, con-

(1) Rumohr est le premier qui ait retiré ces ouvrages de Benozzo Gozzoli de l'oubli où les avait fait tomber l'ignorance ou l'insouciance de Vasari qui n'en dit pas un mot; mais il a tort de les appeler ses premiers ouvrages, car Benozzo avait plus de cinquante ans quand il fit ceux de l'église de Saint-François, qui portent la date de 1452; or Benozzo, né avec le siècle, avait soixante-dix-huit ans quand il mourut à Pise en 1478. — Vasari, *Vita di Benozzo.*

servé dans la galerie de Pérouse, et postérieur d'une année seulement à la mort de frère Angélique (1), est encore assez fortement empreint du même genre de réminiscences, quoique l'individualité du pinceau s'y fasse de plus en plus sentir ; et ce fut, selon toute apparence, le dernier legs qu'il fit aux artistes ombriens, héritiers prédestinés des plus beaux fruits qu'ait portés ce talent cultivé par de telles mains et mûri sous de tels auspices.

En quittant l'air pur et vivifiant des montagnes, Benozzo sembla perdre une partie de ses inspirations; car, dans la série d'ouvrages qu'il exécuta à San-Gimignano, de 1464 à 1467, non seulement on ne retrouve plus ce charme indéfinissable qu'il a su répandre sur ses compositions de Montefalco, mais dans certaines parties, comme dans la mort de saint Sébastien, il ne s'est pas même élevé au dessus de la médiocrité (2). C'est seulement dans les figures d'anges qu'il s'est maintenu à sa première hau-

(1) Il porte la date de 1456, et Vasari dit que frère Angélique mourut en 1455.

(2) Le Saint-Sébastien est de 1465 et se trouve dans le dôme. Les peintures qu'il fit en 1464 sont dans l'église des Augustiniens et valent beaucoup mieux que celles des années suivantes. — Voyez Rumohr, vol. II, p. 259.

Tout cela, si l'on en croit Vasari, fut fait *quandò Benozzo era Giovanetto.*

teur, et l'on peut dire que sa fidélité sur ce point aux traditions mystiques dont il était dépositaire ne fut presque jamais démentie dans tout le cours de sa carrière.

Le seul ouvrage important qui se soit conservé de lui à Florence est la grande peinture à fresque de la chapelle du palais Riccardi, où il a représenté les rois mages venant en grande pompe adorer l'enfant Jésus dans sa crèche. Il y a dans leur nombreux cortége des têtes pleines d'expression et de vérité, et la pose de quelques uns des cavaliers est si belle, qu'on oserait presque les comparer aux bas-reliefs du Parthénon.

Il ne paraît pas que Benozzo ait fait autre chose pour la famille de Médicis, à qui ses productions trop exclusivement chrétiennes n'étaient pas propres à inspirer beaucoup d'enthousiasme; aussi le séjour de Florence semble-t-il avoir eu très peu de charmes pour lui depuis la mort de son maître; car, en suivant les dates que portent ses tableaux, nous le trouvons établi pendant plusieurs années à San-Gimignano, puis cherchant à Pise un asile définitif pour ses vieux jours, loin de ces rivalités bruyantes et acharnées que les écoles florentines nourrissaient l'une contre l'autre. Ce fut là que se développèrent les derniers germes de

piété que le bienheureux Angélique avait déposés dans son cœur. Dans la retraite la mieux adaptée à une imagination poétique qui sent décliner sa vigueur sans renier pour cela les objets de son enthousiasme, entre tous ces monumens empreints de je ne sais quelle grandeur mêlée de tristesse, au milieu de tous ces souvenirs de gloire nationale et chrétienne qui fermentent et se confondent si délicieusement dans les têtes exaltées, Benozzo ne trouva pas longues les dix dernières années de sa vie qui furent partagées entre la pratique de son art et celle des vertus chrétiennes. L'ouvrage immense qu'il exécuta dans le Campo Santo, et qui embrasse l'histoire de l'ancien Testament depuis Noé jusqu'à Salomon, représentée en vingt-quatre grands compartimens presque tous parfaitement conservés, est sous le rapport du mérite poétique, comme sous le rapport des dimensions, une des plus étonnantes merveilles de l'art, et Vasari n'a pas tort de dire qu'il y avait dans cette gigantesque entreprise de quoi effrayer tout une légion de peintres. Jamais les scènes pastorales ou imposantes de la vie des patriarches n'avaient été si heureusement traduites par le pinceau d'aucun artiste ; il fallait pour y réussir un mélange de grandeur et de naïveté où l'école naturaliste de Florence ne

pouvait déjà plus atteindre; et cette impuissance devait être encore plus fatale dans la génération suivante. On avait tenté dans le quatorzième siècle plusieurs essais auxquels le succès n'aurait pas manqué si les moyens d'exécution technique avaient été plus avancés. Benozzo seul eut le privilége de joindre cette dernière espèce d'avantages aux inspirations naïves et grandioses des anciens maîtres; et c'est ce qui fait qu'il n'en est peut-être aucun qui ait laissé, du moins sur une si grande échelle, un plus parfait modèle de style *patriarchal*, le plus difficile de tous, s'il faut en juger par le très petit nombre de peintres qui y ont excellé (1).

(1) Ceux pour qui la critique est un besoin pourront relever quelques incorrections dans le dessin, qui était réellement le côté faible de Benozzo et de son école. Le progrès le plus frappant est dans la physionomie et les airs de tête. On remarque aussi une richesse de paysages et une profusion d'ornemens d'architecture qui ne sont pas dans ses premiers ouvrages.

Les Pisans voulant que son dernier ouvrage servît d'ornement à son tombeau, ont déposé ses restes au pied du compartiment sur lequel il a représenté la scène si touchante de Joseph reconnu par ses frères.

CHAPITRE VII.

L'école mystique fixée en Ombrie. Gentil de Fabriano, Nicolas de Foligno, Fiorenzo di Lorenzo. Le Pérugin; son influence sur les écoles de Sienne, de Naples, de Crémone, de Florence et de Bologne. Caractère éminemment mystique des artistes bolonais des quatorzième et quinzième siècles. Courte durée de l'école de Francia. Fécondité, perfection sans exemple de celle du Pérugin : Pâris Alfani, Gerino de Pistoja, Louis d'Assise, Pinturicchio, et enfin Raphaël dont les derniers ouvrages n'appartiennent plus à l'école mystique.

Un autre élève du bienheureux Angélique de Fiesole, Gentil de Fabriano, véritable missionnaire de l'art, étendit l'influence de son maître et la sienne depuis Venise jusqu'au royaume de Naples (1); ce qui ne l'empêcha

(1) Il travailla à Bari, à Orvieto, à Sienne, à Flo-

pas de semer une innombrable quantité d'ouvrages dans les environs de Fabriano, sa patrie, dans le duché d'Urbin et dans presque toutes les villes de l'Ombrie (1). Michel-Ange trouvait que les peintures de cet artiste s'accordaient merveilleusement avec le nom qu'il portait; et quoique cet éloge soit un peu vague, il vient à l'appui de la conjecture de Lanzi, qui le croit élève de quelque peintre en miniature (2) : ainsi nulle difficulté ne peut être élevée relativement à l'école à laquelle il appartenait, et encore moins relativement à la direction que prit son talent quand il fut émancipé.

L'admiration universelle excitée par Gentil de Fabriano, dans un siècle où le style pur des anciennes écoles commençait à n'être plus en vogue, est un épisode bien consolant dans l'histoire de l'art. Il prouve que la peinture mysti-

rence, à Brescia, à Venise, à Rome, mais particulièrement dans les villes ombriennes. — V. Vasari, *Vita di Gentile da Fabriano;* Facio, *de viris illustribus*, p. 44; et Morelli, *Notizie di opere di disegno*, p. 187. — Il est assez étonnant que Rumohr, dans ses savantes recherches sur l'école ombrienne, ait omis Gentil de Fabriano.

(1) *Fece infiniti lavori nella Marca, etc.* — Vasari, *ibid.*

(2) Il pense que frère Angélique fut son condisciple et non pas son maître. — V. *Storia Pittorica*, lib. 3, *epoca prima.*

que était encore parfaitement comprise en Italie, et que ce n'était pas devant l'imitation de la nature qu'on aimait le plus à s'extasier. A Orvieto, qui possède encore aujourd'hui une des œuvres les plus gracieuses de ce peintre, on lui décernait, dans les archives du dôme, le titre de *maître des maîtres* (1); à Venise, on ne croyait pas trop payer ses services en lui accordant un ducat d'or par jour, avec le privilége de porter l'habit de sénateur; et la modeste église d'un village voisin de sa ville natale, pour avoir été décorée d'un tableau sorti de sa main, fut comme transformée en un lieu de pélerinage, auquel se rendirent plusieurs peintres fameux, parmi lesquels la tradition locale comptait Raphaël lui-même. Mais l'hommage le plus éclatant, et peut-être aussi le plus flatteur de tous, lui fut rendu par Roger de Bruges, qui étant venu à Rome à l'occasion de l'année sainte, et ayant aperçu en entrant dans la basilique de Saint-Jean-de-Latran le dernier ouvrage de Gentil de Fabriano, fut transporté d'une si vive admiration, que, s'étant informé du nom de l'auteur, il le proclama le premier peintre de toute l'Italie (2).

(1) Lanzi, *ibid.*

(2) Facio, *de viris illustribus*, p. 44. — Cette pein-

Par une fatalité singulière, toutes les peintures qu'il fit à Rome et à Venise ont été détruites, ou du moins ont disparu des lieux où elles avaient été placées de son vivant, de manière que celui des peintres italiens qui a peut-être exercé la plus vaste influence après Giotto est beaucoup moins connu que Lorenzo Bicci, André de Castagno et tant d'autres dont les noms auraient bien pu rester dans l'oubli, sans qu'il en résultât aucune lacune bien marquée dans l'histoire de l'art. C'est seulement dans les environs de sa patrie que les œuvres de Gentil de Fabriano ont été plus religieusement conservées, et celles-là suffiraient, dans l'absence de tout document historique, pour prouver qu'il fut un heureux intermédiaire entre frère Angélique de Fiesole et l'école ombrienne; mais comme Agobbio, Urbin, Città-di-Castello, ne sont pas sur la route ordinaire des voyageurs, ce nom est presque toujours relégué parmi ceux qu'on ne cherche pas même à retenir.

J'ai vainement cherché dans l'église de Saint-Dominique, à Pérouse, le beau tableau que

ture de Saint-Jean-de-Latran, qui a péri depuis longtemps, représentait l'histoire du précurseur, et cinq prophètes que l'artiste, surpris par la mort, n'eut pas le temps d'achever.

Vasari cite avec éloge, et dont l'influence dut être plus immédiate et plus permanente sur la génération d'artistes qui prépara l'avénement de Raphaël; car il est assez probable que ceux qui de loin attachaient assez d'importance aux œuvres de Gentil de Fabriano, pour les aller chercher jusque dans les bourgades qui avoisinent cette ville, ne négligeaient pas de se procurer à moindres frais le même genre d'inspirations par l'étude d'un ouvrage placé constamment sous leurs yeux, et qui égalait au moins tout ce que le pinceau de l'artiste avait produit de plus gracieux.

Voilà donc tous les élémens épars de cette école si intéressante réunis autour d'un foyer commun, avec toutes les conditions d'organisme et de vitalité qui peuvent la faire lutter avec avantage contre les écoles les plus florissantes. Celles de Sienne et de Florence y ont envoyé de loin en loin, et pour ainsi dire à leur insu, de petites colonies presque imperceptibles, ou plutôt c'est la fleur la plus pure de ces deux écoles qui, transplantée dans le voisinage du tombeau de saint François d'Assise, n'y a été flétrie par aucun souffle profane, et qui, cultivée par les mains du Pérugin et de Raphaël, a rempli de son parfum les montagnes et les vallées d'alentour.

Après avoir ainsi remonté à l'origine des traditions qui ont convergé vers ce point central, nous nous trouvons ramenés, après un assez long détour, au fait capital que nous avons mis tant d'importance à constater; savoir, l'influence de Taddée Bartolo, de Benozzo Gozzoli et de son maître sur les artistes ombriens du quinzième siècle, parmi lesquels nous n'avons encore signalé que Pierre-Antoine de Foligno.

Les ouvrages trop peu connus de Nicolas de Foligno offrent une ressemblance non moins frappante avec ceux de Thaddée Bartolo, et il suffit de voir la madone qu'il peignit sur la bannière de la confrérie de l'Annonciation, à Pérouse, pour juger avec quel succès il marchait sur les traces du maître siennois, particulièrement pour la beauté des formes et la pureté de l'expression dans la figure de la Vierge (1). Dans ses productions postérieures, les inspirations empruntées comme germes à une école étrangère, on voit qu'il les a élaborées avec son organe propre, et qu'il a su se les assimiler avec toute l'énergie d'un poëte qui sent en lui-même la puissance de créer. Il semble qu'il se

(1) Cette bannière se trouve dans l'église de *Santa-Maria-Nuova*, et porte la date de 1466. Tous les autres tableaux du même peintre sont d'une date postérieure.

soit principalement attaché à rendre, avec toute l'intensité que comportaient les moyens et les limites de son art, les douleurs ineffables que la mort du Christ fit éprouver à sa mère et à ses disciples, et même aux anges dans le ciel. Le tableau qui est dans le village de La Bastia, entre Assise et Pérouse, serait à lui seul une preuve suffisante de la supériorité de Nicolas de Foligno comme peintre élégiaque et pathétique; mais celui de la grande église d'Assise, dans lequel Vasari admirait tant des anges en pleurs, dont il défiait les premiers maîtres de l'art de surpasser l'expression, paraît avoir été le chef-d'œuvre de l'artiste, et les fragmens qui en restent dans cette basilique ne permettent pas de douter que l'ouvrage entier ne fût digne et des éloges dont il a été l'objet, et de l'école si profondément mystique à laquelle il appartient.

Selon toute apparence, Taddée Bartolo lui avait servi de modèle pour le choix des types et même pour le ton des couleurs, tandis qu'il avait imité frère Angélique de Fiesole pour l'élancement des affections vives et profondes de l'âme; combinaison entièrement organique, qu'il faut bien se garder de confondre avec l'éclectisme, qui ne joue pas un moins triste rôle dans la peinture que dans la philosophie.

Fiorenzo di Lorenzo, contemporain de Nicolas et des deux principaux disciples de frère Angélique, semble avoir adopté de préférence le coloris clair de Benozzo Gozzoli, et divers autres traits de ressemblance que fait découvrir une comparaison attentive de leurs ouvrages, entr'autres une certaine finesse dans les angles de la bouche, transforment facilement cette conjecture en certitude. D'un autre côté, il n'est pas moins évident qu'il a préparé les voies au Pérugin (1), de sorte qu'avec le secours de cette analogie qui n'a rien d'arbitraire, on peut suppléer au silence dédaigneux de Vasari. Il y a dans la sacristie de l'église de Saint-François, à Pérouse, un vieux tableau mutilé qui porte le nom de Fiorenzo (2), et que la tête de la madone, l'arrangement des doigts et le caractère des petites figures accessoires feraient volontiers prendre pour un ouvrage de la jeunesse du Pérugin. Pourquoi ne donnerait-on pas pour maître à ce dernier l'auteur de cette composition si *péruginesque*, au lieu de ce Buonfigli sur le compte duquel ses compatriotes ont débité tant d'exagérations ridicules et de métaphores poétiques, au point de le signaler à l'ad-

(1) Rumohr, vol. II, p. 320-324.
(2) Avec la date de 1487.

miration publique comme *la première aurore du bon goût moderne* (1), lui qui ne participa presque en rien aux qualités de l'école ombrienne, et qui, dans un tableau de l'Adoration des Mages destiné à l'église Saint-Dominique, mit les portraits de sa sœur, de son neveu et de son frère pour représenter la sainte Vierge, l'enfant Jésus et le plus jeune des trois rois (2)?

D'autres ont prétendu, avec tout aussi peu de fondement, que le Pérugin avait non seulement étudié sous Pierre Borghèse (3), mais qu'il avait appris de lui le dessin, le coloris et les effets de perspective qui furent tant admirés des Florentins. Cette filiation, qui n'est pas même appuyée sur la plus petite tradition locale, est encore plus chimérique que celle que l'on a voulu établir par rapport à Buonfigli; car

(1) *Il primo tra gli antichi che abbia cominciato a dare qualche lume al moderno buon gusto.* — Pascoli, *Vite dei Pittori, Scultori, e Architetti Perugini*, p. 21.

(2) *Guida di Perugia, di Costantino Costantini*, p. 65.

(3) Ce nom de Borghèse lui est venu de *Borgo-San-Sepolcro*, lieu de sa naissance; il est plus connu sous le nom de *Piero della Francesca.* Il écrivit beaucoup sur la géométrie et la perspective dans laquelle il excellait. Il travailla à Rome, à Ferrare, à Lorette, à Pérouse; mais ce qu'il fit de plus beau, fut l'histoire de la sainte Croix pour les franciscains de Pérouse. — Vasari, *Vita di Piero della Francesca.*

ce qui semble avoir caractérisé les ouvrages de Pierre Borghèse, ceux du moins dont Vasari a fait un si pompeux éloge, c'est l'application savante de la géométrie à la peinture et la science des raccourcis, bien plus que l'intensité de l'expression poétique ; et si par respect pour l'autorité de Lanzi on trouvait cet argument intrinsèque trop peu concluant, il serait facile d'y ajouter au besoin un argument chronologique qui serait sans réplique : c'est qu'à l'époque où Pierre Borghèse perdit la vue, le Pérugin n'était encore âgé que de douze ans (1).

Aucune de ces incompatibilités n'existe par rapport à Fiorenzo, et encore moins par rapport à Nicolas de Foligno, dont les compositions sont plus particulièrement empreintes de cette exaltation mystique aussi difficile à définir qu'à imiter. Pour le proclamer, de préférence à tout autre, le maître du Pérugin, on a d'abord l'autorité de Mariotti qui, dans ses *lettres pérousiennes* (2), après avoir balancé entre di-

(1) Note de Dati à l'histoire de Lanzi, lib. 3. — *Scuola romana, epoca prima.*

(2) *Lettere Perugine; non è niente improbabile che il nostro pittore prendesse qualche lume dal pittor Fulignate; badando altresi allo stile delle sue pitture, quale rassomiglia assai al primo stile di pietro.* — Lett. V, p. 128.

verses opinions, finit par pencher plus décidément vers celle-là à cause de la ressemblance des styles; ensuite on a l'autorité bien autrement imposante d'une tradition locale trop fortement enracinée dans la mémoire des habitans de Foligno, pour que le scepticisme le plus pédantesque soit en droit de lui donner un démenti (1).

Malheureusement cette difficulté n'est pas la seule que l'ignorance ou la partialité de Vasari a suscitée aux admirateurs du Pérugin, qu'il nous représente, pendant son séjour à Florence, aux prises avec l'extrême misère, travaillant nuit et jour pour accroître ses gains, et ayant toujours devant les yeux le hideux fantôme de la pauvreté, qui lui faisait braver la faim, le froid, la fatigue, et *même la honte* (2). En un mot il nous a peint le maître de Raphaël comme un spéculateur vil et acharné, *qui mettait toute son espérance dans les biens de la fortune, et qui aurait été capable de tout pour de l'argent* (3). Et comme si ces inculpations n'avaient pas été assez flétrissantes, il l'accuse

(1) Rumohr, vol. II, p. 322-324.

(2) *Non si curò mai di freddo, di fame, di fatica*, nè di vergogna. — Vasari, *Vita di Perugino*.

(3) *Aveva ogni sua speranza nei beni della fortuna, e, per danari avrebbe fatto ogni mal contratto.* — Ibid.

d'avoir manqué de religion et de n'avoir pas cru à l'immortalité de l'âme, accusation si bien accréditée dans la suite que non seulement elle a passé dans les satires de Salvator Rosa (1), mais encore elle a été transformée en une sorte de tradition locale, puisqu'on montrait sous un chêne, à un demi-mille de Fontignano, le lieu où il avait été enterré pour n'avoir pas voulu, disait-on, recevoir en mourant les derniers sacremens. Malgré le respect dû à l'autorité d'un poëte et encore plus à celle du peuple, ce prétendu refus de sépulture ecclésiastique n'est cependant qu'une fable que l'auteur des Lettres Pérousiennes a victorieusement réfutée en citant le contrat passé entre les P. P. Augustiniens de Pérouse et les fils du Pérugin pour faire transporter son corps dans leur église. Cette cérémonie n'avait pu avoir lieu immédiatement après sa mort arrivée au plus fort d'une maladie contagieuse, pendant laquelle, par précaution sanitaire, on avait interdit toute espèce de funérailles (2).

Quant au reproche d'avidité mercantile que Vasari reproduit sous toutes les formes et avec une affectation trop hostile pour n'être pas sus-

(1) Voir sa IIIe *Satire*.

(2) Tous les documens authentiques sont cités et discutés par Mariotti, *Lettere Perugine*, passim.

pecte, on peut y opposer un fait trop authentique qu'en sa qualité d'historien il aurait bien dû ne pas ignorer : c'est que vis-à-vis de la maison du Pérugin il y avait un oratoire annexé à la confrérie de Sainte-Marie-des-Blancs, et que tout l'intérieur était décoré de magnifiques peintures à fresque, en paiement desquelles l'artiste n'avait demandé qu'une omelette (1) (*una frittata*) : belle leçon de désintéressement que Vasari et tous les autres peintres lauréats de la cour de Médicis n'étaient pas trop disposés à pratiquer!

Ce brutal acharnement contre la mémoire du Pérugin avait sa source dans d'ignobles rancunes nourries contre lui par plusieurs artistes florentins, notamment par les élèves et les admirateurs de Michel-Ange, entre lesquels il faut compter Vasari (2); cette école, dont il pressentait la funeste influence sur l'art, excitait en lui la plus violente antipathie, et sa prédilection s'adressait à ceux dont le pinceau suave et gracieux avait quelque analogie avec le sien :

(1) Mariotti, *ibid.*

(2) Il y avait d'assez fréquentes querelles entre Michel-Ange et Pérugin, qui l'assigna un jour à comparaître devant le tribunal des Huit pour avoir dit qu'il était *goffo nell' arte*, injure pour laquelle le Pérugin crut devoir exiger une réparation, que du reste il n'obtint pas. — V. Vasari, *Vita di Perugino.*

voilà pourquoi il devint l'ami de Lorenzo di Credi, dont la tendance était tout à fait mystique, et d'André Verocchio, dont il ne fut pas proprement l'élève (1), comme le prétend Vasari, mais en qui il admirait le fondateur d'une école pleine d'avenir et de poésie, qui n'était pas destinée à se traîner comme les autres à la suite des idoles païennes qui se relevaient de toutes parts.

Le crime irrémissible du Pérugin avait été le refus de fournir son contingent de portraits au Musée de Paul Jove, ce dispensateur vénal de la gloire et de la calomnie, cet historien à la fois imprudent et mercenaire, dont la plupart des princes et des artistes flattaient bassement l'orgueil, parce qu'ils avaient peur de sa plume. Il y aurait aussi par trop d'injustice à rendre la postérité complice d'une lâche vengeance exercée sur la mémoire d'un homme dont le seul tort fut d'avoir donné à ses contemporains avilis, un exemple de courage qu'ils n'avaient plus la force d'imiter.

Les ouvrages de la première jeunesse du Pérugin, ceux qu'il exécuta avant de s'éloigner

(1) Quand le Pérugin vint à Florence, Verocchio, qui ne fit jamais qu'un seul tableau pour je ne sais quel couvent de religieuses, avait déjà renoncé à la peinture.

de sa patrie, ont été entièrement passés sous silence par Vasari, qui a mieux aimé remplir cette première partie de sa biographie d'une fastidieuse amplification, sous la forme d'un dialogue entre le disciple et le maître qui lui conseille d'aller étudier à Florence, pour des raisons qu'on trouverait assurément très bonnes, si elles étaient moins longuement déduites.

Le style du Pérugin était dès lors irrévocablement fixé quant au fond ; ses types fondamentaux étaient adoptés, sa tendance mystique aussi prononcée qu'elle le fut jamais, et sa vocation comme artiste chrétien fixée d'une manière irrévocable ; mais les germes préconçus étaient susceptibles d'un développement ultérieur, le coloris devait prendre un ton plus vigoureux pour donner plus de relief aux formes, ce qu'on appelle *la manière* ne pouvait pas toujours rester la même : en un mot il fallait entrer dans les voies du *progrès*, sans cependant compromettre la pureté des traditions qu'il avait reçues de ses devanciers. Ces deux choses n'étaient pas faciles à concilier, au milieu du mouvement inoui que le concours des circonstances les plus extraordinaires imprimait alors à l'art Florentin, dont le domaine était de plus en plus envahi par le naturalisme et le paganisme, au préjudice de l'élément religieux qui

semblait s'être réfugié d'abord dans l'école ombrienne, pour reparaître ensuite avec plus d'éclat dans les tableaux du Pérugin.

Il arrivait à Florence, pur de toutes les profanations contemporaines; car parmi les nombreux ouvrages qu'il avait déjà exécutés dans sa patrie, on n'en cite pas un seul qui représentât autre chose que des sujets religieux. Il n'avait exploité du naturalisme, que le côté riant et pastoral, traitant le fond de presque tous ses tableaux avec le même amour et le même goût qui lui faisait attacher à la parure de sa femme autant d'importance qu'à une œuvre d'art (1). La nouveauté du style, de la manière et des types, jointe au charme et à la variété des paysages, excita une admiration presque universelle dont ses ennemis se vengèrent par des sonnets satyriques, qui produisirent leur effet auprès des patrons les plus célèbres que les arts avaient alors à Florence; car il paraît qu'il ne fut chargé d'aucun travail par la famille des Médicis, qui ne demandait pas mieux que d'honorer même les artistes étrangers, mais qui ne voyait elle-même que par les yeux des artistes nationaux servilement groupés autour d'elle.

A défaut des encouragemens des Médicis, le

(1) Vasari, *Vie du Pérugin.*

Pérugin obtint ceux d'André Verocchio, chef d'une école aussi intéressante par la pureté de ses doctrines que par la destinée des deux principaux élèves qui en sortirent (1); et outre cet honorable suffrage, il obtint celui des couvens et des monastères auxquels d'autres choix n'étaient pas imposés par de trop puissans protecteurs. Enfin, telle fut la vogue dont il jouit en peu de temps à Florence, dans le reste de l'Italie, et jusque dans les pays étrangers, que ses ouvrages devinrent pour un grand nombre de négocians la matière de spéculations fort lucratives.

Ce qu'il fit de plus important pendant ce premier séjour à Florence, furent les nombreuses peintures qu'il exécuta pour un couvent situé un peu au delà de la porte Pinti, dans un lieu malheureusement trop exposé au vandalisme des soldats mercenaires, qui vinrent y camper un demi-siècle plus tard, et qui ne respectèrent pas plus les fresques du Pérugin que les sculptures de Benoît de Majano. Mais, outre les peintures à fresque, il y avait laissé plusieurs tableaux d'autel, dont trois, échappés comme par miracle à la ruine commune où furent enveloppés tant de trésors d'art et l'église elle-

(1) Léonard de Vinci et Lorenzo di Credi.

même, se trouvent encore aujourd'hui à Florence (1). On y reconnaît sans peine une légère influence de l'école naturaliste, mais toujours dans la limite qu'un heureux instinct ne lui permettait pas de franchir. Peut-être cependant était-il allé plus loin dans les peintures du cloître, où Vasari rapporte qu'il y avait un grand nombre de portraits d'après nature, entr'autres ceux du Prieur et d'André Verocchio. Au reste il ne lui fallut qu'un court voyage dans ses montagnes pour se débarrasser de cette tendance, et pour retremper plus fortement son pinceau dans l'idéalisme de l'école ombrienne.

De retour à Pérouse, à l'âge d'environ trente ans, il fut chargé de plusieurs travaux considérables dont il s'acquitta de manière à surpasser l'attente que ses premiers essais avaient fait concevoir (2). Une Adoration des Mages qui fut jadis transportée en France et qui, recouvrée

(1) L'un est dans l'église de San-Giovannino près de la porte Romaine et représente le Christ en croix entouré de plusieurs saints. L'autre est dans le palais Pitti et représente le Christ au moment d'être enseveli; c'est celui des trois qui a le plus souffert. Le troisième est à l'académie des beaux-arts.

(2) Voir dans Rumohr (vol. II, p. 338) un extrait curieux des archives de Pérouse, qui prouve qu'en 1475 le Pérugin occupait déjà une place éminente dans l'estime de ses concitoyens.

en 1815 par ses anciens possesseurs, est aujourd'hui reléguée dans une petite chapelle du couvent de Santa-Maria-Nuova, doit appartenir à cette époque intéressante de la vie du Pérugin, quand après avoir ajouté à ses richesses personnelles tout ce qui lui avait paru susceptible d'assimilation, il débutait avec verve et originalité dans sa carrière d'artiste qui devait être marquée par de nouveaux progrès pendant vingt années consécutives (1). Ce fut assez peu de temps après, que le pape Sixte IV le fit venir à Rome pour peindre sur les murs intérieurs de sa chapelle trois grandes compositions dont la plus importante, représentant l'Assomption de la Vierge, fut impitoyablement détruite sous le pontificat de Paul III, pour faire place au Jugement dernier de Michel-Ange.

Les deux autres subsistent encore presque dans toute leur fraîcheur, le premier surtout; celui où l'artiste a représenté le baptême de Jésus-Christ, est un assemblage parfaitement

(1) Ce tableau de l'Adoration des Mages est sans date; mais l'artiste s'y est peint lui-même sous des traits qui rendent notre conjecture très plausible. De plus, l'influence de l'école de Florence y est encore si visible, que plusieurs ont voulu y reconnaître l'ouvrage d'un artiste florentin.

ordonné de tous les détails pittoresques qui peuvent ajouter à la beauté du paysage qui sert de fond, sans rendre le sujet principal moins saillant. Cette végétation si fraîche et si variée, ce fleuve qui serpente entre des montagnes et va se perdre dans un lointain vaporeux, cette belle ruine, qui semble imitée du Colisée, cet arc de triomphe au milieu des arbres, cet autre édifice qui ressemble un peu au Panthéon, tout cela révèle hautement le peintre poëte, à l'enthousiasme duquel les belles productions de la nature et celles de l'art avaient également des droits : l'image de ses montagnes natales s'associant aux impressions que la première vue des monumens de Rome faisait nécessairement sur lui, il avait besoin de ne pas les séparer dans le premier ouvrage qui sortirait de son pinceau, et voilà pourquoi il y a tant de choses dans le tableau du Baptême de Notre-Seigneur. Celui où saint Pierre reçoit les clefs, emblême de la puissance transmise par lui à ses successeurs, est d'une ordonnance plus simple et plus majestueuse, et digne à tous égards de la profonde signification du symbole qui y est représenté ; la décoration architecturale y est introduite avec sobriété ; elle consiste en une rotonde entourée d'un portique, dans le genre de celle

qu'on voit dans le Sposalizio de Raphaël, et elle ne dépare pas plus l'œuvre du maître que celle du disciple (1).

Il n'eût tenu qu'au Pérugin de se faire une brillante fortune d'artiste dans la capitale du monde chrétien; il était le favori de la cour pontificale, et, à ce titre, surchargé de travaux dont le succès toujours croissant désespérait ses détracteurs. Après avoir admiré ses peintures de la chapelle Sixtine, on admirait encore celles de la tour Borgia au Vatican, celles du palais Colonna et celles de l'église de Saint-Marc. Une si ample moisson de gloire à cueillir ne put rien contre l'amour de ses chères montagnes, et il reprit le chemin de Pérouse avec la résolution d'y fixer irrévocablement son séjour.

Son talent était alors dans toute sa force et sa maturité, tout en conservant la fraîcheur et la naïveté de ses premiers essais. Son coloris avait pris de la vigueur, son dessin n'était plus si timide et ses types avaient été considérablement perfectionnés, particulièrement celui de la Vierge, dont les pommettes étaient trop sail-

(1) La même perspective était reproduite dans un Sposalizio du Pérugin, ouvrage de son meilleur temps, qui disparut après le traité de Tolentino, et dont la trace s'est entièrement perdue.

lantes dans ses premiers tableaux. Aussi n'est-il pas difficile de distinguer ceux qui appartiennent à cette époque. La madone qu'il fit alors pour la chapelle du palais des Seigneurs et qu'on y voit encore aujourd'hui (1), suffit à elle seule pour donner une idée de l'essor prodigieux qu'il venait de prendre ; c'est là qu'on reconnaît ou plutôt qu'on pressent enfin les germes qui furent fécondés plus tard par Raphaël, et dont on pourrait suivre le développement graduel dans le Pérugin lui-même jusqu'à sa cinquantième année, s'il était possible d'établir un ordre de succession chronologique entre les ouvrages exécutés par lui dans cette période qui se termine à peu près avec le siècle.

Malheureusement il en est très peu qui portent leur date, et ce n'est qu'approximativement qu'on peut indiquer celle des autres. Les deux fresques de la chapelle Sixtine, le ravissant tableau du palais Albani (2), et la madone du palais de Pérouse peinte en 1483, peuvent ser-

(1) Ce tableau représente la madone avec l'enfant Jésus, et deux saints de chaque côté du trône. Costantini, l'auteur du *Guide des étrangers dans Pérouse*, est porté à croire que Raphaël lui-même y a mis la main, tant le style lui en paraissait grandiose.

(2) Il représente la Vierge et plusieurs anges en adoration devant l'enfant Jésus. L'auteur y a mis son nom avec la date 1481.

vir de termes de comparaison pour les productions contemporaines ou subséquentes qui sortirent en si grand nombre de son inépuisable pinceau. On peut, sans s'exposer au reproche d'une excessive indulgence, reculer le terme de cette heureuse fécondité jusqu'à l'époque où il exécuta les peintures à fresque de la *Salle du change;* c'est-à-dire jusqu'à l'année 1500, ce qui fait fleurir son talent pendant près d'un quart de siècle sans symptômes visibles de décadence.

Dans cet intervalle parurent tous ces magnifiques tableaux qu'on admirait autrefois dans presque toutes les églises de Pérouse, et dont le plus grand nombre a été dispersé dans les principales villes d'Italie, ou même dans des contrées étrangères (1). Il y en a deux dans la galerie du Vatican auxquelles il ne manque rien de ce qui caractérise cette seconde manière du Pérugin; l'ovale si gracieux de la tête de la Vierge n'a plus rien de commun avec les contours un peu angulaires et la carrure trop virile de ses premiers types. Une madone qui dé-

(1) Le Musée de Paris n'en possède aucun de bien remarquable, si ce n'est le combat allégorique de l'Amour et de la Chasteté, composition poétique et gracieuse qui suffit pour montrer comment le Pérugin savait choisir les attitudes et les types.

core une des chapelles latérales de l'église inférieure à Assise, m'a paru plus gracieuse encore, et quoique le demi-jour qui l'éclairait ne m'ait permis de conserver qu'un souvenir assez vague des parties accessoires, j'ai néanmoins emporté une impression non moins nette que délicieuse de la figure principale.

Mais c'est dans l'église de Saint-Augustin, à Pérouse, qu'il faut aller admirer le chef-d'œuvre du Pérugin; là se trouve, outre quatre ou cinq tableaux de sa première manière, une Adoration des Mages qui ornait jadis l'église de Saint-Antoine et avait pour appendice quatre bustes de Saints d'une si grande beauté que l'opinion commune en attribuait la moitié à Raphaël (1). Elle aurait pu, sans invraisemblance, en dire autant du tableau lui-même, qui, sous le rapport de l'ordonnance, du coloris, du costume, des types, des airs de tête et des détails poétiques dont il est plein, pourrait soutenir le parallèle avec les plus célèbres productions des artistes contemporains.

Malgré toute la perfection de cet ouvrage, ce ne serait pas à lui qu'on décernerait la palme,

(1) Costantini, *Guida di Perugia*, p. 226.

On a dit la même chose de plusieurs tableaux peints par le Pérugin antérieurement à 1500.

si l'église de Saint-Pierre possédait encore le magnifique tableau de l'Ascension, pour lequel le Pérugin reçut cinq cents ducats d'or, somme égale à mille écus romains d'aujourd'hui (1). Au dessus était le Père éternel placé entre deux anges, et au dessous, sur le gradin de l'autel, étaient quatre bustes de Saints qu'on voit encore aujourd'hui dans la même église, et qui n'ont jamais été surpassés par Raphaël lui-même pour la sainteté des airs de tête et pour la profondeur de l'expression. Saint Benoît et sainte Scolastique n'ont certainement jamais été mieux représentés sur la toile, et on en peut dire autant de saint Maur et saint Placide. En présence de ces quatre têtes, l'imagination la plus exigeante reste enfin satisfaite, et l'on comprend la haute portée du talent d'imitation mystique qui a caractérisé l'école ombrienne.

Ce tableau de l'Ascension fut achevé en 1495; et s'il fallait absolument assigner une époque précise où le génie du Pérugin atteignit son apogée, ce serait celle-là qu'on devrait choisir de préférence, attendu que c'est à la fois la date de son meilleur tableau à l'huile et de sa plus belle peinture à fresque, je veux parler de celle

(1) Vasari dit que c'était le meilleur tableau à l'huile qu'il y eût à Pérouse de la main du Pérugin.

qu'il exécuta dans le cloître de Sainte-Marie-Madeleine, à Florence, et que Rumohr signale comme le plus parfait ouvrage qui soit sorti de sa main. Le goût le plus exquis a présidé à la disposition d'un petit nombre de figures dans un espace assez étendu : au milieu, le Christ en croix, la Madeleine à ses pieds, puis la Vierge, dont l'attitude et l'expression de douleur déchirante ne sont gâtées par aucune prétention dramatique; enfin saint Jean, saint Benoît et saint Bernard, dont l'expression à la fois simple et pathétique est parfaitement en harmonie avec les principaux personnages (1).

La madone qui est dans l'oratoire de Saint-Pierre-Martyr, et que quelques uns ont voulu attribuer en tout ou en partie à Raphaël, a dû aussi être peinte vers le même temps, ainsi que le Père éternel qui est dans l'église de Saint-Gervais, à Paris, et qui faisait probablement partie d'un grand tableau dans le genre

(1) La sévérité de la clôture rend l'accès de cette peinture extrêmement difficile aux voyageurs, qui ne peuvent pénétrer dans l'intérieur du cloître qu'avec une permission spéciale de l'archevêque. Cette fresque a l'avantage d'être parfaitement conservée et de n'avoir jamais été retouchée. Parmi les dessins originaux de la galerie du grand-duc, il s'en trouve plusieurs du Pérugin, entre autres ses études préparatoires pour l'exécution de cette fresque.

de celui de l'Ascension, dont nous avons parlé.

Malgré la réputation dont jouissent les fresques de la salle du Change (*sala del cambio*), à Pérouse, nous ne les mettrons pas tout à fait sur la même ligne que celles de Florence, qui leur sont antérieures de cinq années; mais nous ne les signalerons pas non plus comme un premier symptôme de décadence et une espèce de transition à la manière que le Pérugin adopta dans sa vieillesse (1). Les prophètes et les sibylles qui sont au dessous du Père éternel, dans la première de ces quatre grandes compositions, n'ont rien qui trahisse les tâtonnemens d'un pinceau engourdi par l'âge; cette belle tête de Salomon au regard ferme et serein, ces deux figures si grandioses de David et de Moïse, ces sibylles si ravissantes de Tibur et de Cumes, dans lesquelles on reconnaît des types exploités plus tard par Raphaël, sont encore les produits d'une imagination très vivace, et on ajoutera sans peine très poétique, quand on aura regardé de près le compartiment où est représentée l'adoration des bergers agenouillés à une distance respectueuse de l'enfant Jésus, qui semble écouter les sons que l'un d'eux tire

(1) C'est l'opinion de Rumohr, exprimée très dédaigneusement en deux lignes, sans correctif.

de sa musette, ou la symphonie chantée par trois anges qui planent au dessus; car le concert a lieu en même temps dans le ciel et sur la terre. Jamais on n'a exploité d'une manière plus heureuse cet intéressant sujet, qui cependant a été reproduit sous une infinité de formes; jamais on n'a si bien rendu tous les détails naïfs de dévotion champêtre dont il est susceptible.

Le tableau de la transfiguration a ceci de remarquable, que Raphaël en a copié presque toute la partie supérieure, mais sans arriver à la beauté d'expression que le Pérugin a su donner aux apôtres, particulièrement à saint Jean parant d'une main les rayons de lumière qui l'éblouissent. Quant au quatrième compartiment où sont peintes les figures allégoriques des quatre vertus cardinales, avec ceux d'entre les héros grecs ou romains qui se sont signalés par la pratique de l'une ou l'autre d'entre elles, c'est une œuvre sans caractère, sans vigueur, sans observation du costume antique que le Pérugin ne prit jamais la peine d'étudier; aussi l'idée de cette évocation classique, avant d'être imposée à son pinceau, passa-t-elle probablement par la tête de quelque pédant qui avait besoin d'un prétexte pour écrire sur le mur les distiques latins qu'on y lit encore aujourd'hui.

On peut dire du Pérugin qu'après avoir ter-

miné ce grand ouvrage, il avait assez vécu pour la gloire ; car tout ce qu'il a fait postérieurement à l'an 1500, porte une empreinte de plus en plus visible de déclin, et présente le triste spectacle d'un des plus puissans artistes qui aient jamais existé, se survivant pendant vingt années à lui-même, et multipliant avec une déplorable fécondité les témoignages de sa misère intellectuelle. Ce fut alors que pour satisfaire aux demandes de presque toutes les bourgades des environs de Pérouse, il se mit à travailler avec toute la vitesse que comportait son âge avancé ; et quand il fit son dernier voyage à Florence, il s'aveuglait encore assez sur le mérite de ses propres œuvres, pour se charger d'exécuter un tableau de l'Assomption dans l'église des Servites. Ce fut un sujet de triomphe pour ses détracteurs, l'ouvrage ne fut pas jugé digne d'occuper la place qu'on lui avait destinée (1); et l'auteur reprit le chemin de sa patrie, où une sorte de reconnaissance filiale de la part de ses concitoyens, lui épargna dans ses vieux jours les vérités trop dures qu'on n'aurait pas manqué de lui dire ailleurs. En 1521,

(1) Ce tableau se voit encore aujourd'hui dans une des chapelles latérales de l'église de l'Annonciade; et malheureusement on ne peut pas s'empêcher de confirmer le jugement sévère des contemporains.

quand il était déjà presque octogénaire, il achevait dans le couvent de Saint-Sylvestre une peinture à fresque, commencée par son disciple Raphaël près de vingt ans auparavant, et ce fut comme son dernier adieu à l'art, et son dernier coup de pinceau avant de descendre dans la tombe (1).

Par une exception glorieuse, que la vitalité des doctrines dont il nourrissait ses disciples peut seule expliquer, la décadence dont furent empreints les produits de sa vieillesse, ne fit point dégénérer son école ; au contraire, nous la voyons fleurir plus que jamais sous ses auspices précisément à l'époque où il fallait éviter de marcher sur ses traces; c'est alors que commence sa fécondité, et qu'elle produit l'artiste immortel qu'on peut appeler à juste titre le prince de l'art chrétien, du moins pendant la plus belle partie de sa vie.

Et cependant, sous le rapport de la variété des sujets, cette école était bien plus pauvre qu'aucune des écoles contemporaines : les peintures cycliques et historiques tirées soit de

(1) Les figures de saints et saintes dans la partie inférieure du tableau sont du Pérugin. La partie supérieure peut être considérée comme la première esquisse de la Gloire au dessus de la Dispute du Sacrement dans une des chambres du Vatican.

l'ancien Testament, soit des actes des martyrs, y étaient à peu près inconnues, le domaine de l'art n'y était point partagé comme à Florence, de manière à départir aux uns le règne animal, aux autres le règne végétal ; le luxe d'une aristocratie savante et voluptueuse n'y encourageait pas l'exploitation des turpitudes mythologiques, qui répandaient tant de charmes sur les compositions des peintres lauréats ; on dédaignait même les ressources si précieuses que procurait l'étude des bas-reliefs et du costume antique, et on allait répétant éternellement les mêmes motifs renfermés dans un cercle étroit de représentations pour la plupart dogmatiques. Aussi, les artistes florentins reprochaient-ils au Pérugin la stérilité de son imagination, et quand il leur répondait qu'après tout il avait le droit de se copier lui-même, ils ne se montraient nullement satisfaits de cette réponse ; ils ne comprenaient pas que pour un artiste qui cherche ses inspirations en dehors de la sphère des objets sensibles, le progrès ne consiste pas seulement dans la variété ou l'agencement plus pittoresque des sujets, ni dans la profondeur ou la fusion des teintes, ni même dans la finesse ou la pureté du trait, mais bien plutôt dans le développement et le perfectionnement de certains types, qui après avoir été d'abord pour

ainsi dire à l'état latent dans les replis les plus cachés de son imagination, se sont imposés comme une tâche longue et religieuse à son pinceau, et ont fini par s'y combiner intimement avec tout ce qu'il y avait de poésie et d'exaltation dans son âme.

La gloire de l'école ombrienne est d'avoir poursuivi sans relâche ce but transcendental de l'art chrétien, sans se laisser séduire par l'exemple, ni distraire par les clameurs. Il semblerait qu'une bénédiction spéciale fût attachée aux lieux particulièrement sanctifiés par le bienheureux François d'Assise, et que le parfum de sa sainteté préservât les beaux-arts de la corruption dans le voisinage de la montagne, où tant de peintres pieux avaient contribué l'un après l'autre à décorer son tombeau. De là s'étaient élevées comme un encens suave vers le ciel des prières dont la ferveur et la pureté assuraient l'efficacité; de là aussi étaient jadis descendues comme une rosée bienfaisante sur les villes plus corrompues de la plaine, des inspirations de pénitence qui avaient gagné de proche en proche le reste de l'Italie (1). L'heu-

(1) *Nell' anno* 1260, *una subita compunzione invase* prima i Perugini, *e poi quasi tutti i popoli dell' Italia.* — *Osservatore Fiorentino*, vol. V, p. 85.

reuse influence exercée sur la peinture faisait partie de cette mission de purification, et nous voyons en effet le Pérugin, qui fut le grand missionnaire de l'école ombrienne, en étendre les ramifications d'un bout à l'autre de l'Italie, avec un succès dont on n'avait pas vu d'exemple depuis Giotto (1).

Un tableau de l'Assomption que le Pérugin avait fait pour la cathédrale de Naples, tourna tellement la tête d'André de Salerne, qui composait alors presque à lui seul l'école Napolitaine, que dans le premier transport de son enthousiasme, il se mit en route pour Pérouse avec la résolution de se faire le disciple d'un si grand maître (1); mais, chemin faisant, il ren-

(1) Giotto venu à Naples en 1325 y avait bien laissé quelques disciples, mais pas un seul qui mérite d'être appelé son continuateur. Celui dont les ouvrages ressemblèrent le plus aux siens, fut un certain Maestro Simone, qui enseigna la peinture à son fils Francesco di Simone. Voilà les deux notabilités de cette école dans le quatorzième siècle. Dans la première moitié du quinzième on y trouve Colantonio del Fiore, entre les mains duquel l'art avait fait si peu de progrès qu'on avait peine à distinguer ses œuvres de celles de son maître Francesco di Simone; et ce qui est encore plus incroyable, son élève Angiolo Franco, postérieur à Masaccio, passait pour un très habile imitateur de la manière de Giotto. Ce même Colantonio eut dans Zingaro un autre élève plus fameux par ses aventures,

contra dans une auberge des admirateurs passionnés de Raphaël et il lui donna la préférence.

A Sienne, qui voyait languir depuis près d'un siècle son école de peinture, le Pérugin jeta des racines bien autrement profondes. Des statuts absurdes, suggérés par la haine que les Siennois nourrissaient contre les Florentins, assuraient aux artistes nationaux un monopole honteux qui, loin de tourner au profit de l'art, l'avait presque totalement anéanti. Sur le bruit que firent en Italie les premiers ouvrages du Pérugin, cette barrière élevée contre les étrangers fut abaissée devant lui, et l'école siennoise renaquit aussi brillante que dans ses plus beaux jours, grâce à l'influence prodigieuse qu'y exercèrent deux grands tableaux qu'il y laissa : ce qu'il faut aussi attribuer en grande partie à la sympathie naturelle qui existait depuis

lequel de forgeron devint peintre et gendre de son maître comme Quintin Messis; mais les études qu'il fit à Bologne auprès de Lippo Dalmasio, à Florence auprès de Lorenzo Bicci, à Rome auprès de Gentil da Fabriano, à Venise auprès des Vivarini, furent à peu près stériles, et il n'eut pas même le mérite d'en retirer un froid éclectisme. Après lui vint Matthieu de Sienne qui se fit admirer par un tableau du Massacre des Innocens qui est une des plus hideuses productions de ce siècle, puis quelques disciples insignifians formés par le Zingaro, enfin cet André de Salerne qui se convertit à des traditions plus vitales à la vue d'un tableau du Pérugin.

long-temps entre les deux écoles. Le style *pérugineſque* y demeura en vogue pendant près d'un demi-siècle, et ce fut pour avoir travaillé de toutes leurs forces à se l'approprier que Pacchiorotto et Beccafumi, imitateurs pleins de verve et d'originalité, parvinrent à prendre place parmi les grands artistes de l'époque (1). Les travaux plus importans exécutés plus tard par Pinturicchio et Raphaël dans la célèbre sacristie du dôme, achevèrent la conquête que le Pérugin avait commencée.

Il est plus difficile d'apprécier l'action qu'il exerça dans le nord de l'Italie. Le tableau qu'il fit pour la Chartreuse de Pavie figure encore aujourd'hui parmi les décorations de cette magnifique solitude (2). Un autre fut envoyé par lui à Crémone pour l'église de Saint-Augustin, où il se trouvait encore à la fin du siècle dernier (3);

(1) Sienne possède plusieurs charmans tableaux de Pacchiorotto, entre autres une madone dans l'église de Saint-Christophe et une Ascension dans celle des Carmes. Ce dernier est entièrement dans le style du Pérugin. Pacchiorotto travailla en France avec maître Roux. Nous reviendrons ailleurs sur Beccafumi.

(2) C'est-à-dire que le tableau central y est toujours, mais les parties latérales en furent détachées à l'époque où le pays fut conquis par les Français.

(3) Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, p. 35 et note 62.

c'était une madone avec saint Paul d'un côté et saint Antoine de l'autre, et ce devait être une des meilleures productions de l'artiste, puisqu'il portait la date de 1494, et qu'il avait précédé immédiatement la fresque de Florence et l'Assomption de Pérouse. Crémone possédait alors dans Boccaccio Boccaccino un peintre original et fécond, déjà très avancé dans les voies que venait d'aplanir l'école ombrienne. Il avait tout le génie nécessaire pour en fonder une lui-même, comme le prouvent assez les ravissantes peintures à fresque qui forment encore le plus bel ornement de sa ville natale. Mais entraîné vers le style du Pérugin par une force irrésistible, il se mit à l'étudier avec toute la persévérance d'un admirateur passionné, et s'il ne devint pas son élève comme le soutient Pascoli, il devint au moins un de ses plus heureux imitateurs, le cédant peut-être à son modèle pour la beauté de l'ordonnance et des airs de têtes, mais le surpassant aussi quelquefois pour la richesse des costumes et pour l'énergie des attitudes (1).

(1) Il fit pour l'église de Saint-Vincent à Crémone une madone qu'on serait tenté de prendre pour un ouvrage du Pérugin. Lanzi parle d'un Sposalizio où Boccaccino avait reproduit jusqu'à la décoration architecturale du dernier plan. Le chef-d'œuvre de cet artiste trop peu

Il y a tout lieu de croire que Crémone fut la dernière limite de l'influence du Pérugin dans l'Italie septentrionale, où elle était trop puissamment contre-balancée par deux écoles naissantes, mais déjà pleines d'avenir (1).

L'empressement avec lequel ses ouvrages furent recherchés par les Bolonais, et l'empreinte particulière dont sont marqués ceux qui furent exécutés à Bologne immédiatement après, prouvent assez que cette ville s'était ressentie du mouvement extraordinaire que les artistes ombriens avaient imprimé à la peinture chrétienne. Il ne s'agissait pas d'y provoquer une réaction contre le paganisme comme à Florence, ni de raviver des traditions mourantes comme à Sienne; non, l'école bolonaise, bien différente alors de ce qu'elle fut depuis, avait conservé ce caractère sévère et religieux qu'elle avait reçu de ses premiers fondateurs, et nulle déviation accidentelle ne l'avait jetée hors des voies qu'elle s'était instinctivement tracées à elle-même. Dans le cours du quatorzième et du quinzième siècle, elle avait été illustrée par

connu est dans le dôme de Crémone; la rareté de ses tableaux à l'huile fait que la plupart des voyageurs et des amateurs ne savent pas même son nom.

(1) Celle de Léonard de Vinci à Milan, et celle de Jean Belin à Venise.

plusieurs artistes dont la mémoire méritait d'être plus soigneusement conservée. De l'école de Franco, que trois vers du Dante ont préservé de l'injuste oubli où sont tombés ses disciples (1), sortirent Vital et Lorenzo, unis l'un à l'autre par une pieuse fraternité de pinceaux, et dont on voyait jadis grand nombre de peintures à fresque dans les cloîtres de Bologne, où ils avaient coutume de peindre alternativement les parties successives d'un même sujet, excepté toutefois quand il s'agissait de représenter le Christ en croix; car alors Vital se refusait à cette tâche trop douloureuse, disant que c'était bien assez que les juifs l'eussent crucifié une fois, et que ce supplice fût renouvelé tous les jours par les mauvais chrétiens (2). Son disciple Jacopo Avanzi fut long-temps retenu par les mêmes scrupules, ne voulant peindre que des images de la sainte Vierge, et laissant à son ami et condisciple Simon le soin de peindre des crucifix (3). Leurs destinées ne furent pas moins intimement unies que celles de Vital et Lorenzo;

(1) *Più ridon le carte*
Che pennelleggia Franco Bolognese.
(Purgat., c. II.)

(2) Felsina Pittrice, vol. I, p. 17. — Le sujet favori de Vital était l'enfant Jésus dans sa crèche.

(3) Ce qui le fit appeler *Simone dai Crocefissi.* — Felsina Pittrice, *ibid.*

comme eux on les vit constamment travailler dans les mêmes lieux avec un succès qui ajoutait à leur amitié encore plus qu'à leur gloire, et tel fut l'empire des souvenirs touchans qui s'attachaient à leurs noms dans leur patrie, que deux siècles après, dans un temps où l'enthousiasme pour les vieilles peintures chrétiennes était considérablement refroidi, les leurs n'avaient pas cessé d'être l'objet d'une vénération moitié religieuse et moitié patriotique, à laquelle Michel-Ange lui-même ne dédaigna pas de s'associer (1).

Cette piété traditionnelle de l'ancienne école bolonaise fut encore plus éclatante dans Lippo Dalmasio, qui, à l'exemple de Jacopo Avanzi, ne voulait peindre que des images de la sainte Vierge, à cause de la dévotion toute particulière qu'il avait pour elle, et telle était à ses yeux l'importance d'une pareille œuvre, qu'il n'y mettait jamais la main sans s'y être préparé la veille par un jeûne austère, et le jour même par la communion, afin d'épurer ainsi son ima-

(1) Felsina Pittrice, vol. I, p. 20. — Le principal ouvrage qu'ils firent en commun fut celui de l'église de Mezzaratta, l'an 1400 : ils y représentèrent l'histoire de Notre-Seigneur depuis sa naissance jusqu'à la Cène, et n'allèrent pas plus loin. Ce fut un peintre ferrarais qui peignit la Passion.

gination et de sanctifier son pinceau. Ce qui prouve que l'influence de ce genre de préparation ne fut pas chimérique, c'est d'abord la vogue prodigieuse dont jouissaient les madones peintes par ce saint artiste, au point que c'était presque une honte de n'en pas posséder une (1); c'est ensuite le témoignage très remarquable du Guide, qui trouvant dans les vierges de Lippo Dalmasio je ne sais quoi de surhumain dont l'infusion ne pouvait être attribuée qu'à une sorte de grâce occulte qui dirigeait son pinceau, n'hésitait pas à déclarer que nul artiste moderne, dût-il s'aider de toutes les ressources du talent et de l'étude, ne parviendrait jamais à réunir dans une figure autant de sainteté, de modestie et de pureté. Aussi n'était-il pas rare de le trouver en extase devant quelqu'une de ces images révérées, quand, aux jours de fêtes de la Vierge, on les découvrait

(1) Felsina Pittrice, vol. I, p. 26. — Sur la fin de ses jours il embrassa la vie monastique, et continua de peindre des madones qu'il distribuait ensuite aux fidèles en guise d'aumône. Pour le décider à peindre sur un mur l'histoire du prophète Élie, il fallut que le supérieur du couvent lui en donnât l'ordre formel.

On voit encore aujourd'hui une de ses madones sur la grande porte de Saint-Proculus, une autre dans l'église des Servites, une autre dans celle de Saint-Jean-in-Monte, et une quatrième dans celle de l'Annonciation.

pour laisser un libre cours à la dévotion populaire (1).

Voilà sous quels auspices s'était développé l'art chrétien à Bologne jusqu'au commencement du quinzième siècle, avec une tendance mystique de plus en plus prononcée, qui ne pouvait manquer de déterminer tôt ou tard les sympathies naturelles de cette école. Le voisinage de Florence où déjà le naturalisme commençait à menacer l'élément religieux pur, et où le paganisme devait bientôt se montrer plus menaçant encore, aurait pu être dangereux pour l'école bolonaise, si l'habitude d'admirer presque exclusivement les œuvres de Vital et de Lorenzo, d'Avanzi et de Simon, de Dalmasio et de ses élèves (2), avait été moins profondément enracinée dans les artistes nationaux et dans le peuple. C'était vers les montagnes d'Assise et de Pérouse que devait se tourner leur prédilection, et quoique les communica-

(1) Malvasia dit qu'il trouva, un jour de l'Annonciation, le Guide ravi d'admiration en présence d'une madone qu'on venait de découvrir; puis il raconte la conversation intéressante à laquelle cette rencontre donna lieu. — V. Felsina Pittrice, vol. I, p. 26.

(2) Il en eut un très grand nombre, la plupart assez médiocres, ce qui n'a pas empêché Malvasia de les nommer tous et de consacrer quatre grandes pages à cette sèche nomenclature.

tions entre les deux écoles ne soient pas établies par une masse bien imposante de preuves historiques, il est facile d'y suppléer par l'identité du but, de l'esprit et des inspirations qui furent évidemment puisées à une source commune, de sorte qu'au lieu d'en faire deux écoles distinctes, il serait plus simple de considérer l'une comme une ramification de l'autre, d'autant plus qu'il y a une ressemblance frappante entre leurs destinées jusqu'au bout; car toutes deux moururent presque en même temps au commencement du seizième siècle.

Il n'est donc pas étonnant que les peintres ombriens aient trouvé des admirateurs à Bologne, et que les ouvrages du Pérugin y aient été particulièrement recherchés. Il en reste encore plusieurs tant dans les églises que dans la galerie où, sans doute par un pur effet du hasard, ils sont placés près de ceux de Francesco Francia, ce qui permet de les comparer à loisir et de se convaincre par ses propres yeux de l'influence exercée par le premier de ces deux artistes sur le second.

Il y a une circonstance particulière dans la vie de Francia, qui peut servir à expliquer cette ressemblance; c'est que son début dans la peinture coïncide avec l'époque à laquelle les premiers tableaux du Pérugin arrivèrent à

Bologne. Jusque-là il ne s'était fait connaître que par la beauté de ses nielles et de ses médailles, genre de mérite qui lui avait déjà valu les bonnes grâces des Bentivoglio et du pape Jules II, mais qui était un miroir insuffisant pour réfléchir toute la poésie de son âme. Après avoir préludé par quelques opuscules insignifians aux travaux plus importans auxquels il se sentait appelé, il produisit enfin son premier tableau en 1490, quand il avait déjà atteint sa quarantième année. Ce coup d'essai fut regardé comme un chef-d'œuvre, et l'auteur chargé immédiatement après de peindre une madone avec tous ses accessoires pour la chapelle de Jean Bentivoglio, dans l'église de Saint-Jacques, surpassa tellement les espérances qu'il avait fait concevoir, que ses concitoyens, suivant l'expression de Vasari, commencèrent dès lors à le regarder comme un dieu, et l'opposèrent fièrement aux coryphées des écoles rivales. Dans les dix années qui suivirent il agrandit de plus en plus son style; son coloris acquit plus de charme et de vigueur, ses contours plus de rondeur et de plénitude, et ces conquêtes du travail jointes à l'exquise pureté de ses types et à la céleste expression qu'il savait donner au regard de ses figures, lui concilièrent à tel point l'admiration des Bolonais et même des

étrangers, que bientôt il put à peine suffire aux innombrables travaux qui lui étaient demandés pour les églises et les oratoires particuliers tant à Bologne même que dans les pays circonvoisins entre lesquels il faut distinguer Ferrare, où l'on voit encore le magnifique tableau qu'il fit pour la cathédrale, et Lucques qui compte avec raison parmi ses plus précieux trésors d'art ceux dont la gratifia le pinceau de Francia, et qui se trouvent répartis entre le palais ducal et la basilique de Saint-Frediano.

Il serait trop long et d'ailleurs superflu d'énumérer tous les lieux qu'il décora de ses ouvrages. En se bornant à la seule ville de Bologne, et en visitant la galerie et trois églises, on goûtera dans toute sa plénitude la jouissance que la contemplation de ces merveilles mystiques ne saurait manquer de procurer (1). Dans la gale-

(1) Cependant je dois dire que les véritables chefs-d'œuvre de Francia ne sont pas à Bologne ni même en Italie. La galerie impériale de Vienne en possède un dans lequel la Vierge est représentée sur un trône avec l'enfant Jésus, entre sainte Catherine d'un côté et saint François de l'autre; au dessous est le petit saint Jean debout, le doigt levé, admirable d'attitude et d'expression. Il n'est pas possible de concentrer plus de poésie chrétienne dans un si petit espace; et cependant le tableau qui est à la galerie de Munich est encore plus parfait, du moins pour le type de la Vierge que Francia n'a jamais fait si beau. L'enfant Jésus est couché

rie on admirera, outre trois grandes compositions qu'il a répétées ailleurs, un petit tableau oblong, qui représente la Vierge dans un vaste et riant paysage, et qui, comme poésie pastorale, égale et peut-être surpasse tout ce que les peintres les plus gracieux ont produit de plus célèbre en ce genre. Dans l'église de l'Annonciation on trouvera trois des productions les plus remarquables de Francia; dans celle de Saint-Martin, où l'une de ses plus belles madones est placée à côté d'une Assomption du Pérugin, on aura une bonne occasion d'établir un parallèle qui ne sera pas à l'avantage du dernier; enfin dans celle de Saint-Jacques, outre la chapelle des Bentivoglio dont nous avons déjà parlé, on admirera bon gré mal gré celle de Sainte-Cécile, toute déserte et ruinée qu'elle

sur le gazon parmi les fleurs, et sa mère approche de lui avec une tendresse respectueuse : tout cela est divinement exprimé. La galerie de Berlin est numériquement plus riche, puisque, outre deux ou trois beaux ouvrages du père, elle en possède encore six du fils; entre ceux du premier, se trouve une madone entourée de chérubins et tenant l'enfant Jésus qui bénit plusieurs saints en adoration devant lui; c'est sans contredit une des plus inappréciables merveilles de l'art chrétien. En France, on est forcé d'admirer ce grand artiste sur parole, en attendant que quelque circonstance heureuse vienne remplir cette lacune dans notre collection du Louvre.

est ; car sur ses murs délabrés ont été tracés divers épisodes de l'histoire de cette vierge héroïque, par les disciples et sous la direction de Francia, qui voulut toutefois peindre de sa propre main le compartiment où est représenté le martyr de la sainte. C'est, je crois, la seule peinture à fresque qu'on ait conservée de lui dans Bologne.

Un des événemens les plus intéressans de sa vie fut l'amitié toute poétique que dans ses vieux jours il contracta avec le jeune Raphaël qu'il n'avait jamais vu, mais dont il saluait de loin l'apparition comme celle d'un astre qui devait faire pâlir tous les autres. C'était une nouvelle preuve de sa sympathie naturelle pour l'école ombrienne ; car Raphaël n'avait pas encore secoué le joug des doctrines pures et mystiques qu'il y avait puisées, et les dessins qu'il envoyait en 1508 à son vieil ami, ainsi que les tableaux que ce dernier avait eu occasion de voir à Bologne (1), portaient tous cette empreinte de pureté angélique qui caractérise les

(1) Malvasia rapporte une lettre que Raphaël écrivait à Francia le 5 septembre 1508, c'est-à-dire quand il commençait à peindre la salle *della Segnatura* dans le Vatican. Le ton de la lettre dit assez que leur liaison n'était pas toute récente ; Raphaël remercie Francia de lui avoir envoyé son portrait et s'excuse de n'avoir pas eu le temps de terminer le sien.

productions de sa première jeunesse. Vasari raconte que la vue de la Sainte-Cécile de Raphaël produisit une telle impression sur Francia et lui fit sentir si vivement la nullité de ses propres travaux, qu'il en mourut de désespoir. Puisqu'il était en train de fabriquer une histoire, il aurait pu tout aussi bien assigner à cette mort une cause plus honorable, et surtout inventer une calomnie moins grossière et moins impudente; car non seulement Francia ne mourut pas de chagrin dans cette circonstance, mais encore il survécut plus de dix ans à Raphaël (1), continuant sans doute d'honorer son talent et sa mémoire, mais ne l'imitant jamais dans la déplorable vicissitude de son style et jouissant jusqu'à la fin de cette sérénité d'âme qui respire dans toutes ses œuvres, et qui ne fut jamais troublée par l'ignoble passion que Vasari lui impute.

(1) Ce mensonge a été réfuté d'abord par Malvasia qui cite un grand nombre de tableaux postérieurs de plusieurs années à cette prétendue catastrophe, puis plus victorieusement encore par Lanzi qui donne la date précise de la mort de Francia (7 avril 1533). Or la Sainte-Cécile est de 1514, ou même de 1510 suivant la conjecture assez fondée de Rumohr. Il est assez remarquable qu'il n'y ait plus de traces d'intimité ni de correspondance entre ces deux artistes, à dater de l'époque où Raphaël adopta sa dernière manière, comme si dès lors ils avaient cessé de se comprendre.

Si l'on en croit les documens très authentiques trouvés dans les cartons de Francia longtemps après sa mort, le nombre de ses élèves s'élevait à 220 (1); parmi lesquels il faut distinguer son fils Giacomo dont on voyait autrefois une multitude de tableaux tant dans les églises de Bologne que dans les maisons particulières, et qui reproduisait le style, le faire, les types, et le coloris de son père avec une fidélité qui mettait souvent en défaut l'œil le plus exercé. Quant à Jules et Jean-Baptiste Francia, deux autres rejetons de la même famille, le peu d'intérêt qui s'attachait à leur nom n'ayant pas contre-balancé leur insignifiance comme artistes, ils sont tombés avec au moins 210 de leurs condisciples dans un profond oubli, dont l'auteur des vies des peintres bolonais a vainement cherché à les retirer.

L'élite des élèves de Francia était réunie autour de lui quand il travaillait à la chapelle de Sainte-Cécile : trois d'entr'eux seulement paraissent avoir eu part à l'exécution de ces fresques, qui, aujourd'hui même, sont encore si belles malgré les injures du temps et des hommes, et qui sont pour l'école de Francia ce que les loges du Vatican sont pour celle de Raphaël.

(1) Malvasia, vol. I, p. 60.

Le moins connu de ces trois élèves de Francia est Chiodarolo, et c'est à lui qu'il faut attribuer les parties faibles de cette grande composition. Quant à Lorenzo Costa et Amico Aspertini, qui furent aussi appelés à y travailler sous les auspices de leur maître commun, il faut leur savoir gré d'avoir été avec Giacomo Francia les dignes continuateurs de l'école dont ils étaient sortis et d'avoir tenu tête aux innovations prosaïques dont la peinture était assaillie de toutes parts (1).

Lorenzo Costa effaça tous ses condisciples par sa verve et son originalité. Il y a dans ses ouvrages une telle vigueur et une telle richesse de coloris, qu'on serait tenté de croire qu'il avait déjà fait son apprentissage dans l'école de Jean Belin, à Venise, lorsqu'il quitta Ferrare, sa patrie, pour devenir le disciple et l'admirateur passionné de Francia. Ce fut aussi sous le patronage de la puissante famille des Bentivoglio qu'il débuta dans sa carrière, et l'on peut voir dans l'église de Saint-Jacques, à la chapelle dont nous avons déjà parlé, le précieux monu-

(1) Les meilleures productions du pinceau d'Aspertini à Bologne étaient sur les façades de quelques palais qui ont été ou démolis ou badigeonnés. Maintenant son plus bel ouvrage est dans la chapelle de Saint-Augustin dans l'église de Saint-Frediano à Lucques.

ment par lequel il a éternisé la mémoire de son bienfaiteur (1). Là il est encore bien inférieur à son maître, ainsi que dans les peintures à fresque où est représentée l'histoire de sainte Cécile; mais dans les tableaux à l'huile qui sont au palais Ercolani et derrière le maître-autel de l'église Saint-Jean (2), on reconnaît à la fois le grand poëte et le grand coloriste, et l'on ne s'étonne plus que quelques uns aient placé le célèbre Dosso Dossi parmi ses élèves.

On pourrait encore faire figurer dans cette école Innocenzio d'Imola, Bagnacavallo et le graveur Marc-Antoine, car tous trois eu-

(1) D'un côté sont représentés des triomphes, de l'autre on voit Jean Bentivoglio avec sa femme, ses quatre fils et ses sept filles, au dessous de l'image de la sainte Vierge. La prière du père est résumée dans cet admirable distique :

Me, patriam, et dulces carâ cum conjuge natos
Commendo precibus, Virgo beata, tuis.

(2) Le tableau de l'église de Saint-Jean est certainement le chef-d'œuvre de Costa, qui ne le peignit pas sur les dessins de Francia comme le prétend Malvasia. Les figures de Francia sont beaucoup plus sveltes. Costa est surtout admirable comme paysagiste. Il y a de lui au Louvre un petit tableau peint en détrempe et représentant le couronnement d'Isabelle d'Est. Il n'en faut pas davantage pour se faire une idée de la grâce et de l'élégance de son style.

rent d'abord Francia pour maître ; les deux premiers marchèrent pendant quelque temps sur ses traces, et le troisième traité par lui avec une prédilection toute paternelle, avait perfectionné sous sa tutelle immédiate l'incomparable talent qui devait plus tard associer son nom à celui de Raphaël. Mais, hélas! tous trois furent entraînés dans des directions nouvelles : Innocenzio d'Imola et Bagnacavallo allèrent chercher à Florence, dans l'atelier de Mariotto Albertinelli, des leçons de ce style large et dégagé par lequel on cherchait alors à remplacer la monotonie et la sécheresse des compositions traditionnelles, et de retour à Bologne, ils furent les premiers à y élever autel contre autel. Quant à Marc-Antoine, son talent subit une première déviation pendant un voyage qu'il fit à Venise où il vit pour la première fois les gravures d'Albert Dürer que leur nouveauté faisait alors rechercher par tous les artistes. Il en fut épris lui-même à tel point, que non content d'y dépenser tout l'argent qu'il avait apporté de Bologne, il se mit à les contrefaire avec un si prodigieux succès que cette contrefaçon fut vendue dans toute l'Italie comme l'œuvre originale (1). Ce premier

(1) C'étaient les trente-six pièces connues sous le nom de la grande Passion de Jésus-Christ, l'un des ouvrages les plus importans d'Albert Dürer.

pas dans une carrière nouvelle, qui devenait de jour en jour plus attrayante, l'éloigna de l'école comparativement stationnaire dont son burin avait multiplié les produits (1), et Rome lui parut désormais le seul théâtre qui lui ouvrît une assez vaste perspective de gloire et d'activité. Ce fut là qu'il mit le comble à sa défection par un dévouement aveugle au naturalisme et au paganisme, double fléau qui commençait à prendre possession de l'école romaine, et que les gravures si justement admirées de Marc-Antoine rendirent encore plus contagieux. Mais cette révolution avait été précédée d'une courte période très précieuse dans l'histoire de l'art,

(1) Les gravures que Marc-Antoine fit, d'après les dessins de Francia, sont en petit nombre; voici celles qui sont indiquées par Malvasia, t. I, p. 70-74.

1° Une madone qui présente l'enfant Jésus au petit saint Jean;

2° La petite composition connue sous le nom du *Musicien de Marc-Antoine;*

3° Sainte Catherine avec un fragment de sa roue et une palme de martyre (c'est une de ses premières gravures);

4° Sainte Marthe avec la main sur un dragon (pendant à la dernière);

5° Saint Jean-Baptiste, une longue croix de roseaux à la main;

6° Saint Sébastien les mains liées au dessus de la tête;

7° et 8° Saint Job et saint Roch.

et durant laquelle on avait vu éclore, sous le divin pinceau de Raphaël, la fleur la plus pure de cette école mystique où son imagination avait pris un si bel essor tant qu'elle était demeurée innocente et chrétienne.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que de l'influence exercée à Naples, à Sienne, à Crémone et à Bologne par les ouvrages du Pérugin, et nous n'avons encore rien dit de ses élèves parmi lesquels Raphaël n'est pas le seul qui mérite d'occuper notre attention. On pourrait à la rigueur, sans inconvénient pour l'histoire de l'art, omettre les noms du florentin Zoppo (1), du Bacchiacca (2), de Montevarchi (3), de Jérôme Genga (4), et de Caporali qui renonça de bonne heure à la peinture pour commenter Vitruve; mais il n'en est pas de même de Pàris Alfani, celui des condisciples de Raphaël qui l'imitait le mieux dans ses ouvrages; de Gerino de Pistoja, qui a laissé de si charmans tableaux

(1) Zoppo, de retour à Florence, peignit une quantité de madones dans le style du Pérugin son maître.

(2) Le Bacchiacca excellait à peindre les petites figures, les animaux et les grotesques.

(3) Montevarchi travailla beaucoup à Saint-Jean de Valdarno et à Montevarchi sa patrie.

(4) Genga fut autant l'élève de Signorelli que du Pérugin, et travailla beaucoup à Florence, à Sienne et à Rome.

dans les églises de sa ville natale (1); du Spagna, qui fut un des meilleurs coloristes de son temps et qui, chassé de Pérouse par des rivaux envieux, vint enrichir Spolète, qui se montra pour lui plus hospitalière, des plus intéressantes productions de son vigoureux pinceau : en ajoutant à ces noms ceux de Pinturicchio et de Louis d'Assise, plus connu sous le nom de l'*Ingegno*, on aura rendu pleine justice à l'école dont ils sortirent, et qui ne fut pas moins remarquable par sa fécondité que par sa pureté.

Il serait difficile de dire au juste ce que fut Louis d'Assise, et ce qui lui valut le beau surnom sous lequel Vasari et après lui Lanzi le font figurer dans leur histoire. D'une part, on ne saurait douter de l'admiration dont il fut l'objet parmi ses contemporains, et de l'autre on ne sait comment concilier les contradictions grossières accumulées par son biographe dans un petit nombre de lignes (2). Dire qu'il perdit

(1) Son chef-d'œuvre est dans l'église de Saint-Pierre à Pistoja : si le ton en était plus vigoureux, il ne laisserait rien à désirer. Lanzi s'est trompé en disant que ce tableau avait été transporté à Florence. On trouvera une bonne notice sur cet artiste trop peu connu dans le *Guide de Pistoja*, par Tolomei, p. 175.

(2) Toutes ces contradictions ont été très bien relevées par Rumohr, qui de plus a vu à Assise des quittances signées par l'Ingegno en 1509, et d'autres docu-

la vue au moment où on lui prophétisait de toutes parts que certainement il surpasserait son maître, c'est une manière bien pathétique d'intéresser la postérité à sa mémoire ; mais il aurait fallu citer quelques uns des titres sur lesquels se fondait cette prédiction si flatteuse, et c'est une précaution que, par impuissance ou par oubli, les historiens ont négligé de prendre jusqu'à présent, de sorte qu'en ce qui qui concerne *l'Ingegno,* l'on est réduit aux plus vagues conjectures.

C'est tout le contraire pour le Pinturicchio dont le pinceau non moins fécond que gracieux a laissé des traces plus ou moins merveilleuses de son passage à Pérouse, à Sienne et à Rome. La question de savoir s'il fut réellement élève du Perugin, ou s'ils furent formés l'un et l'autre sous la discipline d'un maître commun, est purement oiseuse, puisqu'il est incontestable non seulement qu'ils appartiennent à la même école, mais encore qu'ils ont travaillé dans le même but et puisé leurs inspirations à la même source.

mens qui prouvent qu'il occupait un emploi public en 1511, c'est-à-dire près de vingt ans après la mort du pape Sixte IV qui lui avait fait une pension quand il eut perdu la vue. — *Italiænische Forschungen,* vol. II, p. 325 et suiv.

Il fit son premier voyage à Rome en même temps que le Pérugin, c'est-à-dire à l'époque où ce dernier fut appelé par le pape qui a donné son nom à la chapelle Sixtine. Mais il n'eut pas l'honneur d'être associé au grand œuvre, dont l'exécution était alors confiée aux plus célèbres artistes des écoles ombrienne et florentine. Sur un théâtre plus modeste, il déploya plus de verve et de véritable poésie que plusieurs de ceux qu'on lui avait préférés, comme on peut le voir encore aujourd'hui dans l'église de Sainte-Croix de Jérusalem, où il peignit l'histoire de sainte Hélène et de Constantin découvrant l'instrument du supplice du Christ et le transportant en triomphe à Constantinople. Malheureusement, à l'exception de la tête de l'Homme-Dieu qui est peinte au dessus de l'autel, cet ouvrage a été brutalement retouché à plusieurs reprises, et il ne reste guère plus à admirer que l'ordonnance et l'esprit général de la composition.

Ce premier succès lui valut les encouragemens les plus flatteurs, et lui fit probablement prolonger son séjour à Rome jusqu'à l'année 1484, c'est-à-dire jusqu'à l'avènement d'Innocent VIII, pour lequel il peignit plusieurs chambres et plusieurs loges dans le palais du Belvédère, et entre autres choses des vues de

Rome, de Milan, de Naples, de Florence, de Venise et de Gênes, genre de décoration qui fut d'autant plus admiré que c'était pour la première fois qu'on l'employait ainsi sur une grande échelle. Toutes ces faveurs inespérées de la fortune lui avaient été préparées par le cardinal Dominique de la Rovère, qui s'étant fait construire un magnifique palais dans le *Borgo vecchio*, avait voulu que toutes les peintures de l'intérieur fussent de la main du Pinturicchio. Malheureusement il n'existe plus rien de ce qu'il fit dans ce palais et dans celui du Belvédère ; mais on s'en console facilement à la vue des fresques admirables et parfaitement conservées qu'il exécuta vers le même temps dans trois des églises les plus intéressantes de Rome, savoir dans celle d'*Araceli* sur le mont Capitolin, dans celle de Saint-Onufre et dans celle de Sainte-Marie-du-Peuple.

Dans une chapelle de l'église d'Araceli, il a représenté l'histoire de saint Bernardin de Sienne, avec tout ce charme indéfinissable qui caractérise le pinceau mystique des artistes ombriens. C'est sans contredit la production la plus importante du sien, au moins sous le rapport de l'étendue ; elle ressemble, à bien des égards, à celle que nous avons signalée comme le chef-d'œuvre de Ghirlandajo dans l'église de

la Trinité à Florence, où il a peint quelques traits de la vie de saint François, et l'analogie des deux sujets rend encore plus frappante celle qu'on remarque dans la manière dont ils sont traités. Mais l'artiste florentin n'a pas répandu au même degré sur son ouvrage cette teinte vague de poésie et d'extase qui fait pardonner sans peine quelques inégalités d'exécution ou quelques incorrections de dessin.

Dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, la première que l'étranger salue en entrant dans Rome, le Pinturicchio a laissé, comme monument de sa pieuse reconnaissance pour son bienfaiteur le cardinal de la Rovère, une chapelle décorée de plusieurs fresques, dont l'une représentant la madone en adoration devant l'enfant Jésus, l'un des sujets favoris du Pérugin, peut se comparer pour la pureté, pour la grâce, pour la suavité angélique de l'expression, à tout ce que l'école de ce grand maître a produit de plus admirable. Tout près de là est une autre chapelle peinte également par le Pinturicchio, à la prière du cardinal Cibo, qui voulait que ce fût le lieu de sa sépulture, et qui, à l'exemple de son collègue Clément de la Rovère, regardait les fresques de ce pieux artiste comme les plus belles fleurs qui pussent décorer son tombeau; enfin, pour couronner di-

gnement les merveilles de tout genre que cette église renferme (1), la même main a tracé sur la voûte du chœur, derrière le maître-autel, le couronnement de la Vierge, au milieu d'un magnifique cortége de prophètes et de sibylles, entre lesquelles il y en a particulièrement deux qui se font remarquer par une ressemblance très frappante avec les types si purs et si gracieux adoptés et développés par Raphaël.

J'ai conservé un souvenir plus délicieux encore des peintures qui ornent le chœur de la petite église de Saint-Onufre, non pas à cause de leur valeur propre, puisqu'elles sont inférieures à celles d'Araceli et de Sainte-Marie-du-Peuple, encore moins à cause du voisinage des fresques du Dominiquin et de Balthazar Peruzzi, mais à cause du modeste tombeau du Tasse, qui, en sanctifiant ce beau lieu par ses dernières prières et par son dernier soupir, en a fait un but de pélerinage obligé pour les voyageurs qui recherchent les vrais titres de la grandeur romaine. On peut se mettre à genoux dans la chapelle où il avait coutume de prier; on peut s'asseoir sous l'arbre dont il aimait particulière-

(1) Outre les trois ouvrages du Pinturicchio et les sculptures dont nous avons parlé ailleurs, il y a un tableau de Sébastien del Piombo, sur lequel nous aurons occasion de revenir plus tard.

ment l'ombrage ; on peut respirer le même air, mesurer des yeux les mêmes plaines et les mêmes montagnes ; et pour peu qu'on ait présente à l'esprit l'histoire de cette âme si exaltée, si poétique et si profondément chrétienne, on sera conduit à supposer que les fresques du Pinturicchio et l'image de la Vierge, peinte par Léonard de Vinci dans un corridor du couvent, durent plus d'une fois procurer un soulagement momentané à son imagination malade.

A l'avénement du trop fameux Alexandre VI, le Pinturicchio fut chargé par lui de peindre la tour Borgia et un grand nombre de chambres, tant dans le château Saint-Ange que dans le palais pontifical. C'était un patronage encore plus fatal à l'art chrétien que celui des Médicis à Florence. Les sujets des peintures du château Saint-Ange étaient tirés de la vie du pape, et l'on y remarquait les portraits de ses parens et de ses amis, entre autres ceux de ses frères, de ses sœurs et de l'infâme César Borgia, son neveu. Pour tous ceux qui étaient au courant de l'histoire scandaleuse de cette famille, cette représentation était comme une commémoration abrégée de tous les genres de crimes ; et l'on n'était pas même libre de refuser d'y croire, car, outre l'éclatante publicité qu'on affectait de donner au scandale, on semblait vouloir que

les arts même en fussent complices; et, par un excès de profanation dont le monde catholique n'avait pas encore vu d'exemple, Alexandre VI s'était fait représenter, dans une des chambres du Vatican, sous le costume d'un des rois mages, à genoux devant la sainte Vierge, qui n'était autre que le portrait de la belle Julie Farnèse dont les aventures sont malheureusement trop connues. C'était bien le cas de dire que les murs pouvaient suppléer au silence des courtisans; car là était tracée, pour les contemporains comme pour la postérité, une accusation sans réplique contre la dépravation du siècle.

En parcourant les chambres de l'appartement Borgia peint tout entier de la main du Pinturicchio, on éprouve une sorte de satisfaction à constater l'infériorité de cette œuvre, purement mercenaire, par rapport aux autres productions du même artiste, et on lui sait un véritable gré d'y être resté si fort au dessous de lui-même. Cette tâche ignoble n'était pas faite pour un peintre de l'école ombrienne, et il y a lieu de croire qu'à la suite de cet acte de servile condescendance, le Pinturicchio prit Rome en dégoût et revint chercher parmi les montagnes de l'Ombrie de plus nobles inspirations; car, immédiatement après, c'est-à-dire dans l'année

1495, il y fit pour l'église de Sainte-Anne un tableau comparable, pour la profondeur et la pureté du sentiment, pour la beauté des types et la fraîcheur du paysage, à tout ce que l'école du Pérugin a produit de plus précieux (1). C'est toujours la madone assise sur un trône avec l'enfant Jésus dans ses bras, saint Jérôme d'un côté et saint Augustin de l'autre; une Annonciation et quelques demi-figures de Saints, ajoutées comme ornemens accessoires au sujet principal, sont ici traitées avec tant d'amour et si fortement empreintes de cet idéalisme exquis des artistes ombriens, qu'on ne peut s'empêcher de s'y arrêter bien long-temps : c'est surtout admirable comme œuvre expiatoire d'un pinceau naturellement pur et mystique qui, après s'être momentanément souillé par des productions impures, revient avec un redoublement d'enthousiasme à ses inspirations primitives, et retire de cette aberration même une vigueur analogue à celle que le pécheur converti puise dans une faute sincèrement expiée.

Il n'est pas facile de déterminer avec précision la part qu'eut le Pinturicchio aux grandes peintures à fresque de la sacristie de Sienne,

(1) Ce tableau a été transporté depuis quelques années dans la collection de l'académie de Pérouse.

auxquelles son condisciple Raphaël travailla pour le moins autant que lui. Ce dernier, si l'on en croit Vasari, fit les esquisses et les cartons de tout l'ouvrage (1), et les Siennois n'ont pas mieux demandé que d'adopter une tradition si flatteuse pour leur amour-propre national. Cependant, si après avoir joui de la première impression que produit l'ensemble de cette vaste composition, on en compare attentivement les diverses parties entre elles, on découvrira facilement, dans le style même du dessin, des différences qui, sans nuire à l'harmonie générale, prouvent assez que tout n'est pas sorti d'une même main (2). Au reste, qu'on y reconnaisse celle du Pinturicchio, ou de Raphaël, ou de Pacchiarotto, ce magnifique monument

(1) *Gli schizzi e li cartoni di tutte le storie furono di mano di Rafaello (Vita di Pinturicchio).* — Dans la vie de Raphaël il n'est plus question que de quelques dessins et cartons.

(2) Deux des dessins fournis par Raphaël pour la sacristie de Sienne, sont conservés, l'un à Pérouse dans la maison Baldeschi, l'autre à Florence dans la galerie du grand-duc, et sont bien supérieurs aux deux peintures à fresque auxquelles ils ont servi respectivement de modèles. Le changement de proportions fut probablement ce qui en gâta l'exécution. Dans un des compartimens, Rumohr croit avoir reconnu le pinceau du Sodoma; de toutes les conjectures que renferme son livre, c'est assurément la moins heureuse.

demeure toujours l'ouvrage de l'école ombrienne jusque dans ses moindres détails (1), et un si prodigieux succès dans un genre où elle avait eu rarement occasion de s'essayer montre que le temps qu'elle avait employé à peindre presque exclusivement des sujets mystiques, n'avait pas été entièrement perdu pour l'art.

Il faut avouer que peu d'artistes ont eu le privilége d'exercer leur pinceau sur une matière si riche et si poétique : il s'agissait de représenter dans des espaces fort étendus les principaux traits d'une vie liée à tous les grands événemens du siècle et couronnée par une tentative héroïque qui suffisait à elle seule pour inspirer des artistes chrétiens. Le héros était le pape Pie II, protecteur éclairé des arts et des lettres, second fondateur de Corsignano qui prit de lui le nom de Pienza, où une multitude de monumens d'une belle et imposante architecture attestent encore aujourd'hui son goût et sa magnificence. Il avait parcouru presque toute l'Europe comme ambassadeur auprès des diverses cours, il avait reçu la couronne poétique des mains de l'empereur Frédéric III qui se l'était attaché comme secrétaire et l'avait en-

(1) *Fu ajutato Pinturicchio da molti garzoni e lavoranti tutti della scuola di Perugino.* — Vasari, *Vita di Pinturicchio.*

suite chargé d'une mission selon son cœur, celle de négocier avec le pape Calixte IV, auquel il devait lui-même succéder bientôt, une ligue générale de la chrétienté contre les Turcs : au plus fort des négociations, il avait été élevé d'abord au cardinalat, puis immédiatement après au pontificat, les populations que menaçait le fer des Ottomans l'avaient salué d'avance comme leur libérateur, l'enthousiasme des antiques croisades avait semblé se réveiller en Italie, un concile avait été convoqué par le pape à Mantoue, on y avait procédé à la canonisation de sainte Catherine de Sienne, comme pour donner aux nouveaux croisés une patronne de plus dans le ciel, et au milieu des préparatifs de la croisade, le vénérable pontife, victime de son zèle qui n'était pas assez bien secondé, avait expiré dans la ville d'Ancône au moment même où un saint ermite avait aperçu son âme portée par des anges dans le ciel. Tels étaient les événemens mémorables que le Pinturicchio, avec le secours de Raphaël, avait à représenter dans une série de dix compartimens qu'on peut appeler à juste titre les dix chants d'une magnifique épopée.

Au moment même où ce grand ouvrage touchait à sa fin (1503), le cardinal français Piccolomini, qui en avait confié l'exécution au Pintu-

ricchio, fut appelé à occuper à son tour la chaire de Saint-Pierre que son oncle Pie II avait si dignement remplie, et en commémoration de cet événement l'artiste exécuta la peinture de circonstance qu'on voit au dessus de la porte de la sacristie, et qui représente l'exaltation de Pie III au pontificat.

Il serait à souhaiter que le Pinturicchio eût terminé là sa carrière de peintre, on n'aurait pas à déplorer la triste décadence dont furent marquées presque toutes les œuvres de sa vieillesse. Dans la petite ville de Spello, entre Spolète et Foligno, il y a sur l'autel d'une chapelle de l'église de Saint-André un tableau qui porte la date de 1508 et qui surprend bien désagréablement le voyageur qui, sur la parole de Lanzi, arrive avec l'espoir d'admirer un chef-d'œuvre. Ce qu'on peut faire de mieux c'est de laisser le Pinturicchio dans la paisible jouissance d'un privilége que beaucoup d'artistes auraient pu lui envier, celui de n'être jugé que par les productions de ses beaux jours placées dans le dôme de Sienne, dans le Vatican et dans quatre des églises les plus fréquentées de Rome, tandis que les preuves de son déclin sont reléguées dans des lieux obscurs où rien n'oblige ses admirateurs à les aller chercher.

Parmi les artistes qui concoururent avec le

Pérugin à l'embellissement de la chapelle Sixtine, il en est un qui entre plus difficilement que les autres dans notre classification, à cause de l'inconcevable mobilité de son pinceau qui exploita successivement les traditions des écoles les plus opposées; je veux parler de Luca Signorelli, représenté par Vasari, qui l'avait connu dans son enfance, comme un des peintres les plus fameux et les plus populaires qu'on eût jamais vus en Italie.

Il commença par être l'élève de Piero della Francesca, qui excellait surtout dans la perspective, et ce fut sous ses auspices qu'il exécuta ses premiers travaux dans Cortone, sa ville natale, et dans Arezzo, patrie de son maître : c'était principalement la science des raccourcis qu'on admirait dans ses premiers essais (1).

Plusieurs ouvrages exécutés par lui à Pérouse, dans le temps où le Pérugin y était déjà un objet d'admiration, permettent de supposer qu'il fut dès lors initié aux doctrines mystiques de l'école ombrienne; car comment serait-il possible d'expliquer autrement la ressemblance si frappante qui existe entre le style de cette école et celui de Luca Signorelli dans les deux compartimens qu'il peignit peu de temps après

(1) Vasari, *Vita di Luca Signorelli.*

sur les murs de la chapelle Sixtine? Vasari dit que ces deux ouvrages surpassent en beauté tous ceux qui les entourent, ce qui est au moins douteux, si on prend les deux peintures à fresque du Pérugin pour terme de comparaison; mais à l'égard de tout le reste, la supériorité de Signorelli est évidente, même pour les yeux les moins exercés. Le sujet du premier tableau est le voyage de Moïse en Égypte, avec son épouse Zipora; le paysage en est ravissant, bien qu'évidemment faux; il y a de la profondeur dans la perspective aérienne; et dans les groupes qui sont dispersés sur les divers plans, il y a des figures de femmes tellement gracieuses, qu'elles semblent avoir servi de modèles au pinceau de Raphaël. Ce même genre de grâce se retrouve au moins au même degré dans la représentation des derniers momens de Moïse, laquelle offre de plus quelques détails de poésie funèbre dont l'artiste a su tirer un admirable parti. Ce groupe si varié, auquel Moïse vient lire la loi pour la dernière fois avant de mourir, cette tristesse de Josué s'agenouillant devant l'homme de Dieu, ce beau paysage où l'on voit couler le Jourdain par delà les montagnes, et dont la perspective est embellie à dessein, comme pour faire comprendre les regrets de Moïse quand l'ange vient lui dire qu'il n'entrera pas dans la terre pro-

mise, tout cela forme une série de scènes mélancoliques parfaitement graduées, dont le seul défaut est d'être resserrées dans un espace trop étroit (1).

Hors de la chapelle Sixtine, on chercherait en vain un autre ouvrage de Luca Signorelli exécuté sous l'influence d'inspirations également heureuses. La grande vogue que cet éclatant succès lui fit obtenir dans toutes les villes de l'Italie centrale, à Lorète, à Sienne, à Volterra, à Florence, à Orvieto, lui suggéra l'ambition de surpasser ou au moins d'égaler ceux des artistes contemporains qui étaient le plus en harmonie avec le goût dominant du siècle. Il se livra donc à l'étude du nu avec un redoublement de zèle, et la combinaison de la vérité anatomique avec la perspective linéaire dont il possédait déjà parfaitement les lois, le mit facilement au niveau des plus fameux peintres naturalistes de l'école florentine; et comme un riche protecteur lui devenait tous les jours plus nécessaire à cause de son luxe, il rechercha aussi lui les bonnes grâces de Laurent de Médicis, et lui fit hommage de quelques divinités païennes qu'il eut soin de représenter dans toute leur nudité, afin que les charmes du pa-

(1) Voir d'Agincourt, pl. 173.

ganisme et ceux du naturalisme fussent intimement unis dans le même sujet.

Dans cette direction nouvelle, son style gagna en force ce qu'il perdit en pureté, et voilà pourquoi on admire tant encore aujourd'hui sa peinture du jugement dernier dans la cathédrale d'Orvieto (1) : c'est là que le nu, les raccourcis, le dessin grandiose trouvaient leur légitime application ; aussi Michel-Ange en a-t-il transporté plusieurs détails dans son effrayant tableau de la chapelle Sixtine. Mais quelque honorable que soit cet emprunt, il ne prouve qu'un progrès purement externe dans Luca Signorelli. A force de plonger son imagination dans les études anatomiques, il avait fini par ne plus voir autre chose dans l'art et même dans l'homme, et cette monomanie fut enfin poussée si loin, que, pour se consoler de la perte d'un fils qu'il avait tendrement aimé, il le fit dépouiller de la tête aux pieds pour dessiner minutieusement tous les muscles de son corps, et pour avoir ainsi par devers soi sa ressemblance tout entière (2).

Enfin nous arrivons à celui qui fait à la fois le couronnement et la clôture de l'école ombrienne, et qui a eu la gloire de porter l'art

(1) Voir d'Agincourt, pl. 156.
(2) Vasari, *Vita di Luca Signorelli.*

chrétien à son plus haut point de perfection : c'est assez dire que nous allons parler de Raphaël.

Sorti d'une famille d'artistes qui jouissait d'une certaine célébrité dans la ville d'Urbin (1), Raphaël vint à Pérouse vers l'an 1500, et se fit l'élève du Pérugin, qui était alors à l'apogée de sa gloire. Ainsi placé comme à la source des inspirations qui étaient le plus en harmonie avec la tendance naturelle de son talent, le jeune Raphaël s'identifia tellement avec la manière de son maître, que les ouvrages de l'un ne se distinguaient que très difficilement de ceux de l'autre.

Pendant les dix années qui suivirent sa première entrée dans cette école, tous les ouvrages qui sortirent de son pinceau, soit en Ombrie, soit en Toscane, soit à Rome, furent marqués de cette empreinte mystique qui en caractérise les produits, et à laquelle il sut ajouter ce charme indéfinissable qu'il est aussi impossible d'exprimer par la parole que de reproduire par l'imitation.

D'abord disciple docile, il sembla marcher

(1) Sur les ouvrages qui sont attribués à Raphaël dans sa patrie, voyez Rumohr, IIIe partie, § 2. Seulement il faut se défier de son indulgence et de son admiration pour tout ce que possède le Musée de Berlin.

scrupuleusement sur les traces de son maître, n'osant s'écarter ni de son style, ni de ses types, ni de l'ordonnance traditionnelle de ses compositions, comme on peut le voir dans le tableau du crucifiement qui décore la galerie du cardinal Fesch, à Rome, et que l'œil le plus exercé pourrait prendre au premier abord pour une œuvre du Pérugin. Selon toute apparence, le *Sposalizio* de ce dernier, qu'on voyait jadis à Crémone, avait également servi de modèle à celui que fit son disciple pour une église de *Città di Castello*, et qui se trouve aujourd'hui dans le musée de Milan (1).

Raphaël avait à peine vingt et un an (2) quand il termina le *Sposalizio*, sujet particulièrement approprié à une imagination pure et poétique telle qu'était alors la sienne. Ce n'é-

(1) Malgré la supériorité de la critique de Rumohr sur celle de Quatremère de Quincy, je n'hésite pas à préférer l'opinion du dernier qui croit le *Sposalizio* postérieur au Crucifiement. Je trouve que l'individualité perce beaucoup plus dans le *Sposalizio*. On lit la date, 1504, sur la corniche du temple qui fait le fond du tableau.

(2) Il faut considérer comme appartenant à peu près à la même époque le petit tableau du comte Tosi à Brescia, quelques dessins qui sont conservés à l'académie des beaux-arts à Venise, et un beau dessin qu'on voit à la bibliothèque Ambroisienne à Milan.

tait ni lui ni son maître qui l'avait inventé ; il ne faisait pas non plus partie de l'héritage légué par les premiers chrétiens aux générations qui devaient assister à la résurrection de la peinture. Non, c'était une légende que l'art du moyen âge avait mise en œuvre pour la première fois, et qui rentrait plus particulièrement dans le domaine des artistes ombriens, à cause de sa simplicité naïve et de son sens profond. Ghirlandajo en avait déjà fait la matière d'une de ses fresques dans le chœur de Santa Maria-Novella ; mais, en sa qualité de peintre naturaliste, il n'avait su placer que des bourgeois et des bourgeoises de Florence dans le cortége de saint Joseph et de la sainte Vierge. Quelle différence entre cette conception prosaïque et celle de Raphaël, qui a mieux aimé ne pas varier les types dans les têtes de ses jeunes filles que de recourir à des observations faites immédiatement sur la nature ! Plus on examine cette œuvre, à la fois naïve et sublime, plus on sent qu'il a voulu par les airs de tête, par les attitudes, par le choix si bien entendu des costumes, et par tous les autres détails accessoires, entourer ses deux principaux personnages de tout ce qui peut donner l'idée d'une pureté céleste.

L'année suivante, il fit son premier voyage à Florence, où le naturalisme était encore dans

tout l'orgueil du triomphe obtenu sur Savonarole et ses partisans. Mais loin que le séjour lui en fût contagieux, il choisit ses amis dans le parti vaincu, et le plus intime de tous fut le peintre Fra Bartolomeo, qui vénérait plus que personne la mémoire du moine réformateur. L'amitié qu'il conçut pour le jeune Rodolphe Ghirlandajo, moins âgé que lui de deux ans (1), eut peut-être quelque chose de plus tendre, et ne fut certainement pas moins durable, puisque long-temps après, Raphaël, au comble des honneurs et de la gloire, fit tous ses efforts pour l'attirer à Rome.

L'influence que son génie exerça sur ces deux artistes est un fait important dans son histoire et dans celle de l'école florentine, où la tendance naturaliste avait plus besoin que jamais d'être contrebalancée par le spiritualisme étranger. On a dit qu'il enseigna la perspective à Fra Bartolomeo, et qu'il apprit de lui en échange à donner plus de vigueur à ses teintes; mais quand on a eu occasion de comparer leurs

(1) Rodolphe Ghirlandajo, né en 1485, avait alors vingt ans. Il était fils de Dominique Ghirlandajo et neveu de David qui, après avoir beaucoup travaillé en France, revint assez riche pour pouvoir renoncer à son art. Il avait un autre oncle artiste nommé Benoît, qui perdit son temps à faire de médiocres mosaïques.

œuvres, ce n'est pas seulement de ces ressemblances superficielles qu'on est frappé, on trouve que l'esprit de Raphaël a pénétré bien plus avant dans certaines productions de son ami, qui semblait oublier pour un temps son style sévère et grandiose pour aspirer aussi lui à ce modelé des formes et à cette grâce du contour qui n'étaient pas les qualités dominantes de son école. Comme preuve du succès avec lequel il se les était appropriées, il suffirait de citer une madone qui est dans la galerie du cardinal Fesch, et qui offre l'exemple de la fusion la plus harmonieuse de deux styles divers dans un seul et même tableau; mais tout en reconnaissant l'importance de ce bel ouvrage, j'en attache une bien glus grande, dans le point de vue de l'influence qu'il s'agit de constater, aux dessins originaux qui font partie de la riche collection du grand-duc de Toscane. C'est là qu'il faut voir à quel point Fra Bartolomeo fut le disciple de Raphaël; il y a des esquisses tellement gracieuses, qu'on les croirait faites sous l'inspiration la plus immédiate de ce dernier, c'est-à-dire sur des modèles sortis de sa main; et ce qui fait ressortir plus vivement encore les avantages que l'artiste florentin retira de cette liaison, c'est le contraste du style suave et moelleux adopté par lui pendant qu'elle dura, avec

le style tant soit peu anguleux des tableaux et des dessins qui appartiennent à d'autres époques de sa vie.

L'influence de Raphaël sur Rodolphe Ghirlandajo, transmise plus tard de celui-ci à ses disciples, se reconnaît facilement dans tous les tableaux de cette école qui sont conservés à Florence et à Pistoja, et sur lesquels nous aurons occasion de revenir plus tard.

Entre l'année 1505 et 1508, Raphaël interrompit à deux ou trois reprises son séjour dans la capitale de la Toscane pour aller revoir sa ville natale et l'atelier de son vieux maître; et comme il n'en repartait jamais sans avoir exécuté quelque ouvrage, il avait occasion de renouer le fil des traditions ombriennes, qui aurait pu se perdre au milieu de tant d'inspirations étrangères : voilà ce qui explique en partie sa persévérance dans les voies que ses devanciers lui avaient tracées, persévérance pour ainsi dire héroïque, si l'on a égard aux tentations de tout genre dont il était circonvenu. Comme c'est à ce court intervalle de trois années que correspond, dans notre point de vue, l'époque la plus intéressante de sa carrière d'artiste, il importe de signaler avec la plus scrupuleuse exactitude tous les chefs-d'œuvre qui sortirent alors de son pinceau, et dont le plus grand nombre

se trouve aujourd'hui dispersé dans les différentes capitales de l'Europe.

Le premier en date après le *Sposalizio* est le tableau de l'Assomption, qui a passé de l'église de Saint-François, à Pérouse, dans la galerie du Vatican, et qui est encore une *imitation* du Pérugin, s'il est permis d'employer ce terme quand il s'agit d'un *imitateur* comme Raphaël (1). En même temps nous le trouvons occupé de trois autres grands ouvrages dans la même ville, savoir : une madone pour les religieuses de Saint-Antoine (2); le même sujet, avec plusieurs figures accessoires de grandes et de petites dimensions (3); enfin la fresque fameuse que tous les voyageurs vont visiter dans le couvent de Saint-Sévère, à cause du rapport curieux qui existe entre cette première ébauche et la partie supérieure *de la dispute du Saint-Sacrement* dans une des chambres du Vatican. A la même époque, il peignait, pour le duc d'Urbin, le saint Michel combattant des monstres, et le saint Georges à cheval, qui sont aujourd'hui dans le musée de Paris; et ces miniatures, d'une grâce et d'un fini dont peu de

(1) Une partie de ce tableau fut terminée vingt ans après par Lucas Penni et Jules Romain.

(2) Vasari, *Vita di Rafael.*

(3) Ce tableau a passé depuis en Angleterre.

calligraphes avaient approché, mettaient de plus en plus en évidence la flexibilité et l'universalité de son talent.

Immédiatement après la fresque de Saint-Sévère, il commença, pour en orner la chapelle de la famille Baglioni à Saint-Bernardin de Pérouse, le tableau de la déposition de croix dont s'est enrichi le palais Borghèse à Rome. A bien des égards, c'est encore du style ombrien dans toute sa pureté traditionnelle; plusieurs types sont identiquement les mêmes, et les airs de têtes ainsi que les attitudes rappellent l'expression si singulièrement pathétique de certaines figures du Pérugin; mais quelle individualité pleine de verve perce déjà à travers ces réminiscences! surtout si l'on va saisir la pensée de l'artiste dans son premier jet, avant qu'elle ait eu le temps de se refroidir par la lenteur de l'exécution, comme on peut le faire pour cette déposition de croix dont le dessin original, particulièrement remarquable pour la beauté des têtes, est conservé dans la collection du grand-duc à Florence (1).

(1) Je ne comprends pas les raisons qui ont porté Rumohr à ravaler ce tableau du palais Borghèse, et à accumuler tant de subtilités pour faire croire qu'il n'a pas été peint par Raphaël lui-même, mais par quelqu'un de ses amis sous sa surveillance. Il dit qu'il ne peut pas

Trois petites figures en grisaille, représentant la Foi, l'Espérance et la Charité, avaient été dessinées au dessous de la composition principale dont elles ont été séparées depuis, puisqu'elles sont aujourd'hui dans la galerie du Vatican, où leurs dimensions presque imperceptibles ne les empêchent pas de figurer dignement à côté des chefs-d'œuvre qu'on y a réunis. Je ne crois pas, à tout prendre, que rien de plus parfait soit jamais sorti de la main de Raphaël ; il était là dans son véritable élément, car ce genre de sujets allégoriques était le triomphe de l'école ombrienne, et il avait assez de poésie dans l'imagination et de pureté dans l'âme pour aller encore plus loin que les plus heureux de ses devanciers, sans excepter le Pérugin lui-même.

De 1506 à 1508, la fécondité du pinceau de Raphaël semble croître en raison de l'enthousiasme de plus en plus prononcé dont ses ouvrages étaient devenus l'objet. Ce fut alors que pour satisfaire aux demandes de ses nombreux admirateurs et en même temps pour échapper au reproche justement encouru par son

s'expliquer autrement la froide indifférence où l'a laissé la vue de cet ouvrage. A cela il y aurait bien des choses à répondre.

maître (1), il se mit à multiplier et à varier les représentations de la Vierge, avec un succès dont il n'y avait jamais eu d'exemple et dans lequel il faut faire entrer pour quelque chose la dévotion toute spéciale qu'il avait conservée pour elle depuis son enfance (2).

Les deux premières compositions de ce genre par ordre de date, durent être celles qu'il fit pour le duc d'Urbin, immédiatement après le saint Georges et le saint Michel; mais il serait à peu près impossible de dire aujourd'hui ce qu'elles sont devenues, ainsi que plusieurs autres dont les amis de l'art regretteraient éternellement la perte, s'ils n'avaient pour se consoler une douzaine de chefs-d'œuvre bien authentiques, exécutés dans cette courte période de deux années, et maintenant dispersés d'un bout à l'autre de l'Europe. Sur ce nombre, il y en a huit que j'ai eu le bonheur d'admirer moi-même sur les lieux, et le développement progressif du talent de l'artiste dans chacun d'eux m'a paru demander qu'ils fussent rangés dans l'ordre suivant :

(1) On reprochait au Pérugin de donner trop souvent des copies de ses vieilles compositions.

(2) On sait qu'il fonda une chapelle en l'honneur de la sainte Vierge dans l'église de Sainte-Marie-de-la-Rotonde, jadis le Panthéon.

La Vierge du duc d'Albe (1) est une composition sérieuse, dont le caractère dominant décèle les inspirations immédiates de l'école ombrienne qui savait si bien faire valoir les tristes pressentimens de l'âme. Cet enfant Jésus qui passe le bras gauche autour du cou de sa mère, et saisit de la main droite la croix de roseaux que lui présente à genoux le petit saint Jean, offre dans une scène en apparence enfantine, l'image de la grande épreuve qui attend l'Homme-Dieu sur la montagne des Oliviers : l'imagination saisit à l'instant même le contraste entre la douceur des caresses maternelles et l'ignominie du Calvaire ; et l'on peut dire que nul tableau n'est plus propre à exalter les âmes pieuses qui veulent méditer sur les mystères de la passion.

La Vierge connue sous le nom de *la belle Jardinière*, forme une des principales décorations du Musée de Paris ; c'est une œuvre qui respire l'innocence, la simplicité et le bonheur. Si l'autre peut se comparer à une élégie, celle-

(1) Ce tableau est à Londres, dans la magnifique galerie de M. Coswelt, possesseur aussi libéral qu'éclairé d'inappréciables trésors d'art dont il n'affecte pas de rendre l'accès difficile aux étrangers. On dirait que certains grands seigneurs craignent que leurs collections ne deviennent banales à force d'être vues, comme les bons mots à force d'être répétés.

ci a tout le charme et toute la fraîcheur d'une idylle. Aucune teinte de mélancolie n'est répandue sur le paysage ni sur les physionomies. Voilà pour ce qui constitue la variété : ce qui constitue le progrès, c'est le ton de couleur, et l'amélioration du type de la Vierge, dans lequel on peut déjà reconnaître un pas immense fait par l'artiste vers le but idéal auquel il est pressé d'atteindre (1).

La Vierge du palais Tempi, qui a passé de Florence dans la galerie du roi de Bavière, a cela de remarquable qu'elle présente un style de dessin plus hardi : on voit que l'artiste commence à s'aventurer dans les tours de force. La situation de l'enfant Jésus, que sa mère presse tendrement contre son cœur, offre déjà quelques difficultés à vaincre, et le raccourci peu correct de la main sur laquelle il repose, annonce assez l'incertitude d'un premier essai. Du reste

(1) On a toujours cru, et on croit encore en France et même en Italie, que le tableau de *la belle Jardinière*, acheté par François Ier, est le même qui fut fait par Raphaël pour la ville de Sienne (Vasari, *Vita di Raf.*). Mais Rumohr, qui, malgré sa science, est quelquefois la dupe de sa partialité pour la galerie royale de Berlin, veut absolument que le tableau dont parle Vasari ait été acheté par le roi de Prusse, comme si cette identité ajoutait quelque chose à la valeur réelle de l'objet.

rien ne manque à ce tableau sous le rapport de la grâce et de la poésie.

La Vierge de Canigiani (1) est une composition plus complexe ; on y voit la madone avec l'enfant Jésus qui caresse le petit saint Jean, tenu par sainte Élisabeth : en même temps celle-ci lève les yeux vers saint Joseph qui la regarde en appuyant les deux mains sur son bâton. Dans cette délicieuse scène de famille, tous les personnages sont mis en rapport les uns avec les autres de la manière la plus propre à intéresser et attendrir le spectateur, et les moindres détails accessoires sont en parfaite harmonie avec le but que l'artiste s'est évidemment proposé.

Dans la tribune de Florence, où l'on s'est plu à placer en regard les unes des autres les plus grandes merveilles de l'art, il y a deux saintes familles de Raphaël devant lesquelles les admirateurs de ce qu'on est convenu d'appeler sa première manière, éprouvent une sorte d'extase

(1) Ce tableau, après avoir passé comme présent de noces dans la Cour de l'électeur Palatin avec la fille du grand-duc Côme III, se trouve aujourd'hui dans la galerie de Munich. On a voulu en contester l'authenticité et soutenir que la description donnée par Vasari s'appliquait mieux à un tableau du palais Rinuccini à Florence. Rumohr, après avoir vu le prétendu trésor du marquis florentin, a fait bonne justice de ses prétentions. — Voir *Italiænische Forschungen*, 3ter th., p. 65.

qui leur fait oublier tous les autres chefs-d'œuvre dont ils sont entourés. Il arrive rarement que l'admiration soit également partagée entre ces deux ouvrages ; celui qui est connu sous le nom de *la Vierge au chardonneret* finit par exercer un tel empire sur l'imagination et même sur les sens du spectateur, qu'il lui est impossible d'en détacher les yeux. Même après avoir vu *la belle Jardinière* à Paris, il se sent comme transporté dans un monde nouveau, et cette image le poursuit long-temps comme un écho de poésie céleste qui fait encore tressaillir son âme. On peut affirmer hardiment que l'art chrétien proprement dit ne s'est jamais élevé plus haut.

La Vierge du palais Colonna, celle du palais Gregori à Foligno, et la madone de Pescia, plus connue sous le nom de *la Vierge au baldaquin,* doivent appartenir au commencement de l'année 1508, et seraient, dans cette supposition, les derniers ouvrages qu'il fit avant son départ de Florence. Ce qui donne beaucoup de vraisemblance à cette conjecture, c'est d'abord la ressemblance des types de Vierge dans ces trois tableaux, ressemblance qui approche beaucoup de l'identité ; ensuite le style plus grandiose des formes ; enfin la nécessité où se trouva Raphaël, par rapport à deux d'entre eux, de

laisser à d'autres le soin d'achever les ajustemens de la tête, ce qui explique dans la Vierge au baldaquin, comme dans celle du palais Gregori, l'effet discordant de cette chevelure étrange ou plutôt artificielle, qui semble avoir été mise là comme à plaisir pour gâter un chef-d'œuvre.

Celui du palais Colonna, aujourd'hui possédé par le roi de Prusse, n'a pas été, comme les deux autres, maltraité par une main étrangère; mais malgré ce privilége, ce sera toujours à la Vierge au baldaquin que la palme sera décernée. Raphaël savait en y travaillant que cette image de la Mère de Dieu avec son Fils devait être placée dans la plus belle église de Florence, dans celle du Saint-Esprit, regardée comme le chef-d'œuvre de Brunnelleschi. Pour une si grande destination il fallait autre chose qu'une de ces scènes gracieuses de la Sainte Famille, avec lesquelles son pinceau était dès longtemps familiarisé. Il fallait une œuvre imposante et solennelle qui fût digne d'être l'objet d'une dévotion publique. Sous le rapport des dimensions, Raphaël n'avait encore rien entrepris de pareil; ce fut pour ainsi dire son premier pas dans la carrière nouvelle où il était sur le point de se lancer; mais il importe beaucoup de remarquer qu'il le fit sous l'empire des inspirations pures

qu'il avait puisées dans l'école ombrienne, inspirations qu'il savait bien alors allier avec le style large et grandiose du dessin, et avec le progrès légitime des parties techniques et subalternes de l'art. Ce ne fut pas la conviction de l'incompatibilité de ces deux choses qui causa la défection dont nous aurons à parler plus tard.

Le baldaquin qui surmonte le trône élevé où la Vierge est assise, est évidemment une imitation de Fra Bartolomeo dont l'influence se fait d'ailleurs sentir dans plusieurs autres parties du tableau traitées avec un goût de dessin beaucoup plus libre qu'à l'ordinaire. Peut-être aussi le carton de la guerre de Pise, terminé par Michel-Ange en 1506, commençait-il à produire son effet sur Raphaël. Les quatre belles figures de Pères de l'Église supposent une main déjà exercée à tracer les contours avec une certaine énergie, et personne n'ignore que ce fut ce fameux carton qui mit ce genre de mérite à la mode.

L'excellence et l'originalité des œuvres de Michel-Ange ne pouvaient manquer de faire une profonde inpression sur son futur rival du Vatican, qui pressentait toute la fécondité de la mine qui restait à exploiter dans cette direction nouvelle. Répandre sur toute la surface du

corps humain, par le relief et le jeu des muscles, la vie jusqu'alors concentrée par le plus grand nombre des artistes dans les principaux traits du visage, pouvait lui sembler un problème digne du génie d'un grand peintre, et très compatible avec le but transcendental que l'école ombrienne s'était toujours efforcée d'atteindre. Au reste il est beaucoup plus probable que Raphaël ne se rendit jamais un compte systématique des changemens qui s'introduisaient imperceptiblement dans sa manière, et que ses variations à cet égard étaient moins l'effet d'un choix mûrement arrêté que de la mobilité de son imagination. Ce qu'il importe de constater ici, c'est que si elle fut mobile pendant son long séjour à Florence, ce fut seulement pour errer dans certaines portions du domaine du *beau* qu'il n'avait pas encore parcourues. Le paganisme, de plus en plus en vogue parmi les graveurs et les artistes florentins, n'arriva pas jusqu'à lui et ne souilla pas une seule fois la pureté de son pinceau; et même aucun biographe ne nous dit qu'il soit allé, à la suite de tant d'autres, chercher des inspirations classiques en présence des statues antiques qui avaient été transportées à grands frais dans les jardins des Médicis.

Cette noble répugnance pour tout ce qui tendait à dégrader l'art chrétien nous explique pourquoi Raphaël trouva si peu d'illustres protecteurs; car on ne peut appeler de ce nom ni Taddeo Taddei, qui lui donnait une si généreuse hospitalité, ni son ami Lorenzo Nazi, pour qui il peignit *la Vierge au chardonneret*, ni cet Agnolo Doni, qui visait toujours à l'économie dans l'acquisition des objets d'art, et dont tout le patronage consista dans la commande du portrait de sa femme et du sien qu'on voit encore aujourd'hui l'un à côté de l'autre dans la tribune de Florence, et qui sont d'un grand prix pour l'historien, en ce qu'ils marquent le point de départ de Raphaël dans un genre entièrement nouveau où il n'avait pas eu occasion de s'essayer jusqu'alors. Il faut que, dès l'origine, ses progrès aient été bien rapides; car le portrait de la femme, qui fut probablement fait le dernier, est déjà supérieur à l'autre, et présente une carnation qui a l'air d'avoir été coulée d'un seul jet. Comme études de formes et de caractères, les deux bustes de moines qui ont passé du couvent de Vallombrose dans l'académie des beaux-arts, et qui sont certainement sortis vers la même époque du pinceau de Raphaël, ont une importance toute particu-

lière qui sera mieux sentie plus tard quand nous les comparerons aux productions analogues de la période suivante.

Quand Raphaël fut appelé à Rome par Jules II, sur la recommandation de l'architecte Bramante, son parent, il avait déjà eu l'ambition de peindre une des salles du *Palais-Vieux*, à Florence, sans se laisser effrayer par la concurrence de Léonard de Vinci et de Michel-Ange; et comme il n'avait rien fait pour se ménager de hautes protections sur les lieux, il s'était adressé à son oncle, habitant d'Urbin, pour le supplier de lui faire avoir une lettre de recommandation auprès du gonfalonier de la république (1), duquel dépendait l'allocation. C'était le 11 avril de l'année 1508 qu'il exprimait inutilement ce vœu pour la première fois, et peu de mois après il eut le bonheur inespéré d'être placé sur un théâtre encore plus digne de son génie, et de se présenter comme le continuateur des travaux de l'école ombrienne dans le Vatican.

Il commença par peindre la voûte et les quatre murs de la salle qu'on appelle *della Segnatura;* sur cette surface, qui était passablement éten-

(1) Voir la lettre qu'il écrivit à son oncle, dans la vie de Raphaël par Quatremère de Quincy, appendice n° 4.

duc, il avait à représenter quatre grandes compositions qui embrassaient les principales divisions de l'encyclopédie du temps, savoir : la Théologie, la Philosophie, la Poésie et la Jurisprudence.

On conçoit tout d'abord que, pour un artiste nourri des traditions de l'école ombrienne, le premier de ces sujets était une bonne fortune sans pareille; aussi Raphaël, familiarisé dès long-temps avec l'allégorie religieuse, en fit-il l'application la plus admirable; et, non content des suggestions de son propre génie, il mit à contribution celui des hommes qu'il jugeait les plus propres à le féconder par leurs lumières (1). De leurs inspirations combinées avec les siennes propres résulta, pour l'éternelle gloire du catholicisme et de l'art chrétien, cette composition sans rivale dans l'histoire de la peinture, et l'on pourrait ajouter sans nom; car c'est peu de chose de l'appeler lyrique ou épique, à moins qu'on n'ait en vue dans cette comparaison l'épopée allégorique du Dante, la seule qui soit digne d'être mise en regard avec le poëme du même genre qu'exécuta le pinceau de Raphaël.

(1) Un ami de Richardson avait vu à Rome une lettre de Raphaël à l'Arioste pour lui demander conseil dans cette occasion. — *Beschreibung der stadt Rom von plattner*, Bunsen, etc., 2ter b., p. 331.

Et qu'on ne prenne pas ceci pour une formule oiseuse d'éloge emphatique ; car c'est Raphaël lui-même qui fait entrer de force, et pour ainsi dire à coups redoublés, ce rapprochement dans l'esprit du spectateur : il a placé l'image du Dante parmi les plus chers nourrissons des Muses, et parmi les plus éloquens défenseurs de la foi ; et, ce qui est plus décisif encore, il a donné à la figure allégorique de la Théologie le même costume sous lequel le Dante a représenté Béatrix, le voile blanc, la tunique rouge et le manteau vert, avec la couronne d'olivier sur la tête (1).

Des quatre figures allégoriques qui occupent les compartimens de la voûte, et qui furent toutes peintes immédiatement après l'arrivée de Raphaël à Rome, celles de la Théologie et de la Poésie sont sans contredit les plus remarquables. La dernière se reconnaîtrait encore à l'inspiration calme de son regard, lors même que ses ailes, ses étoiles d'or et le bleu céleste de son manteau ne feraient pas une allusion assez claire aux régions supérieures vers lesquelles elle est appelée à prendre son essor. La figure

(1) *Purgat.* canto 30, vers. 31-33. — On sait que le blanc, le rouge et le vert étaient les emblèmes des trois vertus théologales.

de la Théologie n'est pas moins admirablement appropriée au sujet dont elle est en quelque sorte le sommaire; elle montre du doigt la partie supérieure de la grande composition qui lui correspond, et c'est là que l'artiste a préparé un aliment inépuisable à la sagacité comme à l'enthousiasme du spectateur.

L'ouvrage se divise en deux parties principales, le ciel et la terre, unis l'un à l'autre par un lien mystique, qui est le sacrement de l'Eucharistie. Des deux côtés de l'autel sur lequel est exposée la sainte hostie, les personnages qui ont le plus honoré l'Église par leur science et leur sainteté sont distribués en divers groupes très pittoresques et très animés : saint Augustin dicte ses pensées à un de ses disciples; saint Grégoire, en habits pontificaux, semble absorbé dans la contemplation de la gloire céleste; saint Ambroise, dans une attitude un peu différente, a l'air d'entonner son *Te Deum*, tandis que saint Jérôme assis a les deux mains appuyées sur un gros livre qu'il tient sur ses genoux. Pierre Lombard, Jean Scot, saint Thomas d'Aquin, le pape Anaclet, saint Bonaventure, Innocent III ne sont pas moins heureusement caractérisés; et, à la suite de toutes ces illustrations sanctionnées par l'Église et par les siècles, Raphaël a placé hardiment le Dante avec sa cou-

ronne de laurier, et, plus hardiment encore, le moine Savonarole, brûlé publiquement comme hérétique dix ans auparavant.

Dans *la gloire* qui forme la partie supérieure du tableau, les trois personnes de la Trinité sont représentées au milieu des patriarches, des apôtres et des saints : c'est en quelque sorte un résumé de toutes les compositions partielles sorties depuis un siècle de l'école ombrienne. Un grand nombre de types, et particulièrement ceux du Christ et de la Vierge, sont la répétition presque littérale de ce qu'on trouve dans les premiers ouvrages de Raphaël lui-même. Pour tout ce qui tient à l'expression de la béatitude céleste et de toutes ces choses ineffables dont il est dit que *l'esprit de l'homme ne les a point conçues*, bien que cela dise assez que le pinceau de l'homme n'est pas fait pour les rendre, néanmoins celui des artistes ombriens, à force de s'être exercé exclusivement sur des sujets mystiques, avait opéré des merveilles en ce genre ; et Raphaël, en les surpassant tous et en se surpassant enfin lui-même, sembla avoir fixé les bornes fatales au delà desquelles l'art chrétien proprement dit ne pourrait plus désormais avancer.

La décadence de ce beau génie commença-t-elle donc à dater du jour où il eut mis la der-

nière main à *la dispute du saint Sacrement*, quand un monde nouveau semblait s'ouvrir devant lui, quand il était placé au centre de toutes les inspirations chrétiennes, sous le patronage immédiat de la cour de Rome et sur un théâtre où il pouvait se flatter d'être en vue à toute la chrétienté?

La réponse à toutes ces questions trouvera sa place plus tard quand nous parlerons de l'école romaine dont Raphaël fut le véritable fondateur au moment où il renonça irrévocablement aux traditions ombriennes pour se mettre en harmonie avec les changemens survenus dans le goût public et peut-être aussi dans son propre cœur.

Le contraste est si frappant entre le style de ses premiers ouvrages et celui qu'il adopta dans les dix dernières années de sa vie, qu'il est impossible de regarder l'un comme une évolution ou un développement de l'autre. Evidemment il y a eu solution de continuité, abjuration d'une foi antique en matière d'art, pour embrasser une foi nouvelle. Cela est si vrai que les admirateurs passionnés de sa première manière, loin d'admirer au même degré les produits postérieurs à l'époque où nous nous sommes arrêtés, ne les regardent qu'avec une sorte de répugnance ou au moins avec froideur, et

l'inverse a lieu pour les partisans exclusifs de sa dernière manière.

Cette singulière dissidence a frappé tous ceux qui se sont sérieusement occupés de l'histoire ou de la théorie de l'art ; les uns ont trouvé que les premiers tableaux de Raphaël devaient avoir plus d'attraits pour les âmes habituellement passives, parce qu'ils les transportent doucement dans un monde d'innocence et de sérénité où règne une paix éternelle, tandis que les derniers exécutés par l'artiste avec une conscience bien plus prononcée de sa force, avec plus de vie et d'expression dans les caractères, avec une plus grande largeur et une plus grande variété de formes, doivent plaire davantage aux imaginations actives : voilà comme le célèbre Goëthe se rendait compte de la différence des impressions produites par les deux styles de Raphaël (1).

D'autres l'ont expliquée d'une manière encore plus singulière, par exemple Rumohr, dont l'explication aboutit à la conclusion la plus inattendue, savoir que dans les tableaux de la première manière c'est le goût classique qui prédomine, et le goût moderne dans les derniers. Selon lui, les artistes de l'antiquité sacrifiaient

(1) *Kunst und alterthum*, 3. B., I. t., p. 145-148.

toujours le mouvement et l'expression à l'instinct mathématique de l'harmonie dans toutes les combinaisons de lignes, de figures et de formes, et ce sentiment s'était conservé en partie au milieu des ténèbres du moyen âge, comme le prouvent tant de monumens dans lesquels on s'est efforcé, à l'exemple des anciens, de produire de belles configurations. Mais dans le cours du quinzième siècle, la beauté de l'ordonnance linéaire avait été presque entièrement perdue de vue dans l'école florentine; au contraire elle fut toujours cultivée avec un soin tout spécial dans celle du Pérugin, et ce fut pour avoir hérité de cette tradition classique oubliée partout ailleurs, que Raphaël sut donner ce charme invincible aux ouvrages de sa première jeunesse. Dans la période suivante, le changement de but amena nécessairement un changement de manière; l'élément symétrique du beau dut faire place à l'élément pittoresque; la fusion et l'harmonie des couleurs, le ton, la perspective aérienne, le clair-obscur, les grandes masses d'ombres et de lumières, les dégradations finement nuancées et toutes les autres ressources techniques de l'art, durent acquérir une importance esthétique qu'elles n'avaient pas eues jusqu'alors (1).

(1) *Italiænische Forschungen*, 3ier th., p. 81-84.

Assurément rien ne saurait être plus heureusement imaginé pour éclaircir toute la théorie des beaux-arts, que cette distinction lumineuse entre la beauté symétrique et la beauté pittoresque; mais l'application qu'en fait ici Rumohr n'est pas également heureuse; elle est même en contradiction manifeste avec ce qu'il dit ailleurs du genre de mérite qui caractérise plus particulièrement l'école ombrienne (1). Il y a bien une certaine pureté naïve qui peut lui être commune avec les productions des beaux siècles de l'antiquité; mais dans les ouvrages du Pérugin et de ses disciples règne par dessus tout un élément que je serais tenté d'appeler *séraphique*, et qui est entièrement indépendant de la symétrie et de l'ordonnance. C'est cet élément, introduit pour la première fois dans l'art par le christianisme, qui donne aux tableaux des artistes ombriens tant de supériorité sur les autres et qui les fait agir avec plus de force qu'un beau poëme sur les âmes pourvues des organes nécessaires pour percevoir cet ordre de beautés. L'enthousiasme du spec-

(1) *Ein sæhnsuchtvoll schwärmerischer Ausdruck welcher die Umbrischen Gemälde von denen andrer Schulen unterscheidet.* — C'est tout ce qu'on peut dire de plus précis et de plus heureux pour caractériser cette école.

tateur tient donc à des dispositions intérieures qui le mettent plus ou moins en harmonie avec les objets placés sous ses yeux ; chaque imagination douée d'une activité suffisante se crée un monde à elle-même et va choisir parmi les produits des beaux-arts des êtres pour le peupler. L'admirateur de l'antiquité s'extasiera de préférence sur tout ce qui lui rappellera soit un costume de sénateur ou d'archonte, soit les bas-reliefs de la colonne Trajane ou du Parthénon : le philosophe de la nature, suivant la tendance plus ou moins religieuse de son système, préconisera l'école florentine ou l'école vénitienne, et s'il y a une conjecture à hasarder sur ce qui plairait aux bourreaux, aux bouchers et aux amateurs des plus ignobles voluptés, c'est dans les décapitations et les nudités des musées modernes que se trouvent les dégoûtans objets de leur prédilection.

Le pieux solitaire dans sa cellule se crée aussi un monde par delà celui qu'il habite, et s'il lui était possible que pour le peupler il eût à choisir entre les créations des diverses écoles qui se sont partagé le domaine de l'art, son choix se fixerait instinctivement sur celle du Pérugin; et s'il avait ensuite à décerner la première place à l'artiste qui aurait le mieux rendu les contours vagues de ses figures idéales, la

palme appartiendrait à Raphaël, mais seulement jusqu'au jour de sa défection dont nous aurons à signaler plus tard les déplorables conséquences.

CHAPITRE VIII.

De la grande réforme tentée par Savonarole dans les sciences, dans les arts, et dans toutes les branches de l'éducation publique. Ses efforts pour épurer l'esprit et l'imagination des enfans en interdisant toutes les productions licencieuses en poésie, en musique, en peinture. Ses idées sur LE BEAU. *Enthousiasme qu'il inspire aux plus illustres savans et aux plus grands artistes de son siècle, à Pic de la Mirandole, à Politien, à Lorenzo di Credi, à Fra Bartolomeo, à Luca della Robbia et à plusieurs autres. Triomphe du génie chrétien célébré avec pompe le jour du Carnaval. Intrigues des usuriers et des banquiers pour perdre Savonarole. Sa réhabilitation sous Jules II et sous Paul IV.*

Le nom de Savonarole est devenu populaire parmi les partisans des idées républicaines et parmi les adversaires de la hiérarchie catholi-

que, et toutes les fois qu'on le prononce aujourd'hui, il semble rappeler exclusivement le souvenir d'une mort ignominieuse infligée à l'un des plus énergiques défenseurs de la liberté civile et de la liberté de conscience. Ce qui a le plus contribué à perpétuer cette erreur, c'est la tenacité avec laquelle on a fixé les yeux de la postérité sur deux faits par lesquels on a prétendu résumer la vie publique de Savonarole, savoir le refus d'absoudre Laurent de Médicis à l'article de la mort s'il ne rendait préalablement l'indépendance à sa patrie, et la hardiesse avec laquelle il passe pour avoir secoué le joug de l'autorité pontificale. Sans examiner jusqu'à quel point cette double prétention est confirmée ou démentie par les monumens contemporains les plus authentiques, plaçons-nous d'abord dans le point de vue qui nous intéresse immédiatement, et assistons, comme amis de l'art et de la poésie chrétienne, à la lutte si vive, si dramatique et si imposante, soutenue par un simple moine contre son siècle à la face de l'Italie tout entière. Son but est de rétablir le règne du Christ dans le cœur, dans l'esprit et dans l'imagination des peuples, et d'étendre le bénéfice de la rédemption à toutes les facultés humaines et à tous leurs produits. L'ennemi qu'il combat de toute la force de son âme et de toute la puissance de

sa parole, c'est le paganisme dont il a trouvé l'empreinte partout, dans les arts comme dans les mœurs, dans les idées comme dans les actes, dans le cloître comme dans les écoles du siècle.

Quand il eut résolu, à l'âge de 22 ans, d'embrasser la vie religieuse, sa prédilection pour saint Thomas d'Aquin l'avait fait entrer de préférence dans l'ordre des Dominicains, auxquels ce savant docteur avait lui-même appartenu; mais il y était entré avec la ferme résolution de rester toute sa vie simple frère convers, afin d'échapper par ce moyen au fatras d'études profanes et scolastiques par lesquelles on faisait une diversion si funeste au but tout différent que le fondateur s'était proposé. Néanmoins il fit ses vœux dans un couvent de Bologne, et même il surmonta sa répugnance pour l'enseignement de la philosophie d'Aristote du jour où ses supérieurs lui eurent donné l'ordre de l'expliquer; seulement il eut soin d'en retrancher les questions les plus oiseuses, et de faire ressortir, toutes les fois qu'il en trouvait l'occasion, la supériorité de l'Écriture sainte sur toutes les autorités philosophiques.

L'étude de la parole de Dieu, telle qu'elle est contenue dans l'ancien et le nouveau Testament, devint dès lors la passion dominante de toute sa vie, et au bout de quelques années sa parole

jusque-là traînante et inanimée devint pénétrante et victorieuse dans la chair de vérité comme dans les discours les plus familiers (1). Dans un chapitre provincial tenu à Reggio, le célèbre Pic de la Mirandole fut si émerveillé de son éloquence et si épris de la beauté de son âme qu'il crut ne pouvoir pas désormais vivre loin de lui (2); et ce fut par suite de l'enthousiasme avec lequel il en parla immédiatement après à Laurent de Médicis, que ce dernier fit revenir Savonarole à Florence et le plaça dans le couvent de Saint-Marc en qualité de lecteur.

Ce fut dans cette retraite, sous un grand rosier de Damas, qui était la principale décoration du jardin, qu'il commença le cours de ses prédications devant un auditoire d'abord peu nombreux, mais qui se grossit bientôt si considérablement, qu'il fallut se transporter dans l'église du couvent, laquelle se trouva elle-même trop étroite pour contenir l'affluence toujours croissante d'auditeurs étrangers, de sorte que l'an-

(1) Le premier essai de Savonarole, comme prédicateur, fut si malheureux, qu'à la fin du Carême le nombre de ses auditeurs ne passait pas vingt-cinq. Il leur annonça lui-même que désormais, au lieu de prêcher, il s'adonnerait entièrement à l'étude de l'Écriture sainte.

(2) *Che non gli pareva poi poter vivere senza lui.* — Burlamachi, *Vita di F. G. Savonarola*, édit. de Venise, p. 39.

née suivante (1490) on permit à frère Jérôme, qui venait d'être élu prieur de Saint-Marc, d'en réunir un bien plus grand nombre dans l'enceinte spacieuse de la cathédrale de Florence.

Ses premiers sermons furent une exégèse effrayante de certains passages de l'Apocalypse, desquels il déduisait, avec l'accent et l'autorité d'un prophète, l'approche d'une grande crise pour l'Église de Dieu, et de tribulations inouïes pour les peuples qui ne chercheraient pas dans la pénitence un abri contre sa colère. L'invasion des Français en Italie et l'occupation de Florence par un monarque étranger ayant vérifié les prédictions qui concernaient spécialement les Florentins, et ayant fourni à Savonarole l'occasion de figurer comme leur libérateur, la reconnaissance et la vénération pour l'envoyé de Dieu se joignirent à l'enthousiasme qu'on avait déjà pour le prédicateur, et l'effet de tous ces sentimens réunis fut si puissant et si contagieux sur toutes les classes de la population, qu'on se croyait reporté aux plus beaux siècles de l'Église primitive (1). Pour avoir leur part de cette manne miraculeuse qui tombait si abondamment du ciel, les habitans des villes et

(1) *Talchè pareva proprio una primitiva chiesa.* — Burlamachi, p. 39.

des bourgades voisines désertaient leurs demeures, et les rustiques montagnards descendaient des flancs de l'Apennin pour se diriger vers Florence, où des flots de pélerins se précipitaient tous les matins quand on ouvrait les portes aux premiers rayons du soleil, et où ils étaient retenus par la charité vraiment fraternelle dont ils devenaient l'objet; car c'était à qui leur rendrait les devoirs de l'hospitalité chrétienne : on les embrassait dans la rue comme des frères, même avant de savoir leur nom, et il y eut des citoyens pieux qui en recueillirent jusqu'à quarante à la fois dans leur maison (1).

Quand on pense que cet enthousiasme se soutint pendant sept années consécutives, qu'il fallut prêcher séparément aux hommes, aux femmes et aux enfans par l'impossibilité de les admettre tous ensemble dans le dôme, que tous ces succès inouïs étaient obtenus au milieu des cris de rage poussés par la faction des *tièdes* (2), qui le dénonçaient tous les jours à la cour de Rome et le menaçaient hautement de la potence, on ne sait plus ce qu'on doit le plus admirer dans Savonarole, ou son inépuisable fé-

(1) Burlamachi, p. 39.

(2) C'était le nom qu'on donnait aux adversaires de Savonarole; ses partisans étaient appelés *piagnoni* ou *pleureurs*.

condité comme orateur évangélique, ou la facilité de son âme à s'élever au dessus de la région des tempêtes populaires, ou sa confiance vraiment surhumaine dans une assistance supérieure qui ne pouvait lui manquer (1).

Il ne fallait rien moins qu'un pareil secours pour purifier tout ce que le paganisme avait souillé ; car il n'y avait pas une seule branche des sciences ou des arts, pas une seule faculté de l'esprit humain qui eût échappé à cette contagion. A force de se prosterner devant cette vieille idole, on avait fini par se dégoûter de l'ignominie de la croix, et Burlamachi nous dit que Savonarole trouva Florence remplie de gens nobles, habiles, ingénieux et regorgeant de sagesse humaine, qui non seulement avaient perdu la foi, mais encore se moquaient de ceux qui l'avaient conservée, et encore plus de ceux qui la défendaient (2). Il y avait des artistes du premier ordre qui avouaient naïvement qu'ils ne l'avaient jamais eue, et parmi ceux qui gar-

(1) Il y avait des prêtres et des moines qui refusaient l'absolution à quiconque assistait aux sermons de Savonarole. — Voir le sermon du mardi de Pâques de l'année 1495, dans le recueil imprimé à Florence l'année suivante, 1 vol. in-4°.

(2) Burlamachi, *Vita di Fra Gir. Savonarola*, p. 87.

daient plus de mesure pour éviter le scandale, la profession du christianisme se bornait le plus souvent à des pratiques extérieures. Les maîtres chargés de l'éducation publique ne donnaient pour la plupart que des alimens empoisonnés à l'esprit de la jeunesse, tournant systématiquement son admiration vers les fables de la mythologie grecque, ou vers les héros des anciennes républiques, et ne lui laissant même pas soupçonner que le christianisme avait eu aussi les siens qui les avaient surpassés tous. Bien plus, on choisissait entre les ouvrages profanes ce qu'il y avait de plus propre à corrompre à la fois l'esprit et les mœurs; et malgré tout ce que les historiens contemporains ont dit de la corruption de ce siècle, on est encore étonné de trouver parmi les livres dont Savonarole demandait hautement la suppression dans les écoles, les ouvrages si licencieux de Tibulle et de Catulle, et jusqu'à l'art d'aimer d'Ovide (1), qui cependant peut passer pour une œuvre édifiante en comparaison d'un autre recueil dont le titre seul révèle toute l'infamie, et contre lequel le saint prédicateur demanda formelle-

(1) Voir la fin du sermon pour le IIIe dimanche de l'Avent, 1495, dans le recueil déjà cité.

ment un édit de proscription (1). Voilà jusqu'où allait la perversité des docteurs classiques et le fatal aveuglement des familles !

Ce système d'éducation profane était continué sous une autre forme dans l'enseignement supérieur des universités et des cloîtres, sans excepter ceux des Dominicains, bien que l'étude de la philosophie scolastique fût interdite par les constitutions de saint Dominique, sauf les cas de dispense (2). La logique d'Aristote, surchargée de subtilités nouvelles, assujétissait à ses procédés arides et froidement réguliers la science théologique elle-même, c'est-à-dire celle qui par sa nature est la plus indépendante de ce genre d'entraves ; et l'autorité de l'Écriture sainte n'était pleinement reconnue qu'autant qu'elle avait le bonheur d'être d'accord avec celle du philosophe péripatéticien. Que dis-je ? l'étude des livres saints et surtout de l'ancien Testament était si honteusement négligée, qu'on demandait naïvement au petit nombre de ceux qui s'en occupaient à quoi pouvait servir une pareille lecture, et quel fruit ils

(1) Voir la fin du sermon pour le lundi après le IIIe dimanche de Carême, *ibid.*

(2) Sermon pour le lundi après le IIIe dimanche de Carême.

pouvaient retirer de la connaissance d'événemens passés et accomplis depuis tant de siècles : question si grossièrement stupide, qu'il serait impossible d'y croire, si elle n'avait été adressée à Savonarole lui-même, pendant son noviciat, par un Religieux d'ailleurs très exemplaire et animé des meilleures intentions (1).

Aussi l'éloquence de la chaire avait-elle dégénéré en argumentation purement scolastique, et les prédicateurs en vogue, faisant un informe mélange de l'Évangile et de la logique, venaient, la tête farcie de toutes les subtilités de l'école, jeter cette poussière aride aux yeux de leurs auditeurs, sans se soucier aucunement des choses de Dieu et de la foi (2).

Heureux furent encore les pauvres d'esprit; car quand Savonarole parut avec l'abondance et le choix heureux de ses citations bibliques, ce fut dans ces âmes simples qu'elles retentirent comme les coups redoublés d'un tonnerre nouveau, et il sembla que le même charbon ardent eût embrasé leurs cœurs et purifié ses lèvres.

(1) Voir le sermon du Ve dimanche de Carême.

(2) *Sono le suttilità dei filosofi come polvere... Fanno di questa filosofia e della Scrittura santa e logica un mescuglio, e questo vendono soprà li pergami, e le cose di Dio e della fede lasciano stare.* — Sermon pour le IVe dimanche de Carême.

Ce n'était plus en son propre nom qu'il menaçait les peuples de châtimens prochains et terribles, et qu'il cherchait à exorciser la science et les arts possédés par le démon du paganisme, c'était au nom des prophètes qui avaient crié malheur à quiconque fléchirait le genou devant les idoles. Amos était pour lui le type de cette rude et énergique simplicité dont Dieu aime tant à se servir pour confondre la science des sages (1), et les prophéties du pasteur de Thecué, par la juste application que Savonarole en savait faire, semblaient avoir eu spécialement en vue l'idolâtrie intellectuelle où Florence était alors plongée. Quand en parlant du crime irrémissible du peuple d'Israël (2), le prophète lui reproche d'avoir bu dans la coupe des réprouvés, *vinum damnatorum biberunt*, son interprète dit aux Florentins que ce breuvage maudit n'est autre chose que le paganisme avec tous ses souvenirs antiques, ses voluptés et ses cérémonies profanes (3). Ceux qui jurent par le péché de Samarie, *qui jurant in delicto*

(1) *Dio non elesse un filosofo, ma uno pastore e simplice uomo e voleva che a lui fosse creduto.* — Sermon du IIe dimanche de l'Avent.

(2) Amos, cap. I, v. 6-8.

(3) Sermon du mardi après le Ier dimanche de Carême.

Samariæ, sont, d'un côté, les jeunes Florentins que l'orgueil fait courir après la logique et la philosophie, et de l'autre, les professeurs de théologie qui ne savent étudier que les vaines subtilités qui sont l'aliment éternel des disputes de l'école (1). De même ceux qui s'écrient : Vive la voie de Béerscebah, *vivit via Bersabe,* sont les savans qui se font une idole de la science et ne veulent remonter à la cause première qu'à l'aide des lumières de leur raison; la défense faite par Isaac à son fils Jacob de prendre une épouse parmi les filles de Chanaan était un avertissement prophétique aux chrétiens pour les empêcher de chercher la vérité dans les livres des philosophes (2). Entre les sept plaies de l'Égypte, il y en avait au moins trois auxquelles l'imagination de Savonarole trouvait moyen de prêter une signification analogue (3); les Juifs, qui se dégoûtaient de la manne dans le désert et soupiraient après les

(1) Sermon du mardi après le IVe dimanche de Carême.

(2) Sermon du Vendredi saint.

(3) Voir le sermon très remarquable du mardi de la Semaine sainte, dans lequel on trouvera un morceau décisif sur les indulgences, et sur le droit que le pape a de les accorder. Certes les protestans n'auraient pas tant admiré Savonarole, s'ils avaient lu ce sermon et plusieurs autres du même recueil.

poissons d'Égypte, étaient la figure des chrétiens qui ayant sous la main la parole même de Dieu, la négligeaient pour se livrer à des études profanes (1); et dans le récit de la pêche miraculeuse, quand l'apôtre saint Pierre se plaint d'avoir travaillé pendant toute la nuit en vain avec ses compagnons (2), cette plainte, appliquée à la stérilité des prédications modernes, voulait dire qu'à force de prêcher la rhétorique et la philosophie, la lumière de la foi s'est obscurcie, et une nuit affreuse est survenue pendant laquelle les pêcheurs ont jeté leurs filets sans rien prendre, c'est-à-dire sans sauver les âmes, parce que, au milieu de cette abondance extraordinaire de sermons, l'esprit de Dieu avait cessé de vivifier l'éloquence, et les orateurs étaient devenus plus étrangers que jamais à la science de la foi (3). Avec cette préoccupation fixe et cette ferveur de zèle, on comprend que Savonarole ait été si entraînant et si pathétique toutes les fois qu'il recommandait à ses auditeurs la lecture des livres saints, ou qu'il

(1) Sermon du Mercredi : c'est un des plus beaux, et il roule presque entièrement sur le sacrement de l'eucharistie, et les ennemis les plus acharnés de Savonarole n'en ont jamais contesté l'orthodoxie.

(2) Saint Luc, ch. V, v. 5.

(3) Sermon du mardi de Pâques.

leur parlait des consolations qu'il y avait puisées lui-même.

« Croyez, leur disait-il, croyez à la suffisance « du Verbe et à la sagesse du Christ qui vous « a laissé sa parole exprimée de manière qu'elle « pût se passer de la science du siècle. On dit « que la logique et la philosophie peuvent af- « fermir les esprits dans la foi, comme si une « lumière supérieure avait besoin d'être con- « firmée par une lumière inférieure. Rappelez- « vous ce philosophe du concile de Nicée que « des évêques trop savans voulurent en vain « convaincre par des syllogismes, et qui après « s'être laissé persuader par un simple croyant, « adressa aux premiers ces paroles si remar- « quables : *vobis pro verbis verba dedi*, je « vous ai donné des mots pour des mots..... « Allez dans toutes les écoles de Florence, « vous trouverez des docteurs payés pour en- « seigner la logique et la philosophie, vous y « trouverez des maîtres pour toutes les scien- « ces et pour tous les arts, mais pas un seul « qui soit chargé de l'enseignement de l'Écri- « ture sainte..... Ne vois-tu pas, docteur in- « sensé, qu'en voulant appuyer la foi sur les « sciences profanes, tu l'abaisses et l'avilis au « lieu de l'élever et de l'agrandir. Souviens- « toi de l'histoire de David marchant contre le

« géant Goliath ; laisse là cette pesante armure « de la logique et de la philosophie, et arme- « toi d'une foi vive et simple à l'exemple des « apôtres et des martyrs (1)..... Quelle dou- « ceur ineffable l'âme chrétienne ne trouve- « t-elle pas dans la lecture de l'Écriture sainte ! « L'homme fatigué du long pélerinage de la « vie s'assied et se repose quelquefois sur la « route pour se rafraîchir et se fortifier par ce « viatique, et alors il jouit, pour ainsi dire, de « la présence du Christ son bien-aimé, et il se « soulage par les larmes d'attendrissement que « lui fait verser le spectacle des miséricordes « de Dieu (2)..... O Florence, fais contre moi « tout ce que tu voudras ; je suis monté en « chaire aujourd'hui pour te dire que tu ne dé- « truiras pas mon œuvre, parce que c'est l'œu- « vre du Christ. Que je meure ou que je vive, « la semence que j'ai jetée dans les cœurs n'en « portera pas moins ses fruits : que si mes en- « nemis sont assez puissans pour me chasser de « tes murs, je n'en serai point affligé ; car je « trouverai bien quelque part un désert où je

(1) Sermon du lundi après le IIIe dimanche de Carême. — La traduction est littérale ; seulement je me suis permis quelques transpositions de phrases.

(2) Sermon du mardi après le IVe dimanche de Carême.

« pourrai me réfugier avec ma Bible, et jouir « d'un repos qu'il ne sera plus au pouvoir de « tes citoyens de troubler (1). »

Pour certains esprits superficiellement philosophiques tout cela n'est qu'une lutte momentanée entre un moine ignorant et fanatique d'une part, et de l'autre, l'intelligence humaine dont rien ne saurait arrêter la marche. Cependant, ce moine était au moins aussi versé que les plus savans de ses adversaires, dans les études profanes qu'il voulait non pas ruiner de fond en comble, mais subordonner à des études chrétiennes. Il connaissait aussi bien qu'eux les annales de la Grèce et de Rome, mais il ne les trouvait ni plus glorieuses ni plus instructives que celles des nations qui avaient paru depuis sur la scène du monde, en y déployant la bannière de la croix. Dans l'antiquité même, il refusait la prééminence à ceux qui, comme Tite-Live et Thucydide, n'avaient écrit que l'histoire du passé, et il la revendiquait pour les historiens juifs, les seuls qui eussent consigné dans le même livre le récit du passé avec l'histoire figurative de l'avenir (2). Il faut avouer qu'il y a quelque chose de sublime et de bien

(1) Sermon du mardi après le IIIe dimanche de Carême.

(2) Sermon du IIIe dimanche de l'Avent.

profondément chrétien dans cette répugnance pour ce qui n'est plus et ne doit plus être : l'instinct de la perpétuité est inséparable de celui de l'immortalité, et celui-ci a été tellement développé par le christianisme, que le point de vue a complétement changé dans les études historiques pour tous ceux qui sont arrivés à la plénitude de ce développement. C'est ce qu'on peut déjà remarquer dans les informes essais d'histoire universelle tentés par les écrivains ecclésiastiques des premiers siècles du moyen âge ; c'est ce qu'on peut voir avec tous les caractères de perfection et d'unité dans l'incomparable discours de Bossuet, et c'est ce qu'on peut trouver en germe dans plusieurs passages des sermons de Savonarole. Pour déconcerter l'enthousiasme des érudits qui avaient toujours le regard fixé sur l'antiquité classique, il leur montrait à l'orient les tristes débris de cette race grecque dévorée par la lèpre intellectuelle que son schisme avait rendue incurable, et également impuissante à secouer le joug des barbares et celui de l'erreur (1) ; à l'occident, loin de chercher à détourner les

(1) *Che nacque per l'heresie e li peccati dell' oriente e dei Greci? Sono andati tutti in vastità e sotto gli infedeli.* — Sermon du vendredi après le IIe dimanche de Carême.

yeux de ses auditeurs du spectacle de la grandeur romaine, il aimait au contraire à leur en dérouler l'imposant tableau; mais c'était pour mieux faire ressortir ensuite la conquête de la ville éternelle par le Christ qui avait mis tout cela aux pieds d'un simple pêcheur; et alors, il avait l'air d'entonner un chant de triomphe en paraphrasant ces paroles du prophète Isaïe : *Civitatem sublimem humiliabit, conculcabit eam pes pauperis, gressus egenorum* (1). La cité orgueilleuse sera humiliée, elle sera foulée sous le pied du pauvre, et par les pas de ceux qui sont dans l'indigence.

Pour donner une direction plus chrétienne à l'éducation publique, il n'y avait pas à compter sur les générations qui avaient vécu dans l'habitude de regarder la découverte d'un manuscrit grec ou latin comme un des plus grands bienfaits du ciel; il fallait attendre que tous ces savans vieillards dont Savonarole se plaignait d'avoir trouvé les cœurs aussi durs que la pierre, fussent descendus l'un après l'autre dans la tombe (2), et préparer par des institutions dignes d'un peu-

(1) Sermon du mardi après le IVe dimanche de Carême.

(2) *Guarda tutti coloro che oggi seguitan la dottrina di quelli filosofi, gli troverai tutti duri come pietre.* — Sermon du samedi après le IVe dimanche de Carême.

I tiepidi e maximè i vecchi che hanno il vizio nella

ple chrétien, l'avénement de la génération nouvelle sur laquelle il invoquait plus spécialement les bénédictions de Dieu.

On pourrait composer un bien magnifique recueil de toutes les allocutions touchantes adressées par lui aux enfans qui faisaient partie de son auditoire. Jamais les entrailles du prédicateur n'étaient plus émues que quand il parlait à cette portion innocente et chérie de son troupeau; il les appelait à recueillir un jour le fruit de ses travaux et à veiller sur les destinées futures de leur patrie (1); mais en attendant il préparait ce bel avenir en mettant à leur portée toutes les grandes vérités de la foi et en provoquant de salutaires réformes dans l'éducation domestique; il disait aux mères qu'elles manquaient au plus sacré de leurs devoirs en se déchargeant du soin d'allaiter leurs enfans sur des nourrices mercenaires qui leur transmettaient leurs propres vices et les corrompaient ainsi dès le berceau (2); il disait aux pères qu'ils étaient tenus de donner à leurs fils

parte intellettiva, non si possono convertire. — Sermon du Ve dimanche de Carême.

(1) Sermon du IIIe dimanche de Carême.

(2) *Voi fate male, perchè voi gli fate allatare da gente grossa, e diventano poi spiriti grossi, e chi diventa libidinoso, chi iracondo chi stizzoso, perchè gli*

encore en bas âge le degré d'instruction sans lequel leurs dispositions naturelles ne pourraient pas se développer plus tard (1), et c'était surtout à cet enseignement élémentaire dans lequel était comprise l'étude des langues mortes, que Savonarole voulait donner une base et une tendance qui fussent plus en harmonie avec le but des sociétés chrétiennes.

Trop éclairé pour avoir la pensée de proscrire les chefs-d'œuvre que les peuples anciens avaient laissés comme autant de traces lumineuses de leur passage dans l'ancien monde, il les admettait volontiers comme auxiliaires de la civilisation moderne et comme instrumens de culture pour l'imagination et le goût; mais la faculté de s'approprier ces décorations étrangères ne devait pas empêcher que les fondemens et le couronnement de l'édifice fussent empruntés exclusivement au christianisme. Il approuvait fort que les professeurs de Florence missent leurs élèves à même de connaître le

fate allatare ancora dalle schiave, e quel primo latte da grande inclinazione al fanciullo, etc. — Sermon du Samedi saint.

Ainsi la priorité n'appartient pas à l'auteur d'*Emile* ni à l'école des philanthropes.

(1) Sermon du lundi après le IIIe dimanche de Carême. — Pour les vues en matière d'éducation chrétienne, c'est peut-être le plus remarquable de tout le recueil.

génie d'Homère, de Virgile et de Cicéron, sans que des traductions vinssent s'interposer comme des corps opaques entre ces grandes lumières et eux; mais comme du point de vue où il s'était placé pour les juger, le génie de certains Pères de l'Église avait encore plus de profondeur et d'élévation et contrebalançait au moins par cet avantage dans le fond l'infériorité des formes, il demandait que les meilleurs ouvrages de saint Jérôme et de saint Augustin, et particulièrement le livre *de la cité de Dieu*, fussent admis à un partage égal avec les auteurs profanes, *afin*, dit-il, *que la jeunesse ne reçoive pas une leçon de paganisme sans recevoir en même temps une leçon de christianisme, et qu'on lui enseigne simultanément l'éloquence et la vérité* (1). C'était par le même motif qu'il voulait sanctifier la mémoire des enfans en y gravant dès l'âge le plus tendre l'histoire des saints et des martyrs qui avaient honoré l'Église par des vertus bien autrement héroïques que celles des grands hommes de Plutarque (2).

Le mal causé par les abus qui s'étaient introduits dans l'éducation publique était aggravé

(1) Voir la fin du sermon pour le mardi après le IIIe dimanche de Carême.

(2) C'est une des recommandations sur lesquelles il

et reproduit sous des formes encore plus dangereuses par des artistes voués à toutes les inspirations profanes qui leur venaient de leurs patrons et d'ailleurs. Les monumens de l'art païen devenus l'objet d'une sorte de culte dans le jardin des Médicis, avaient insensiblement altéré les notions du *beau* tel que les peintres et les sculpteurs chrétiens l'avaient conçu jusqu'alors. D'une autre part le naturalisme encouragé par la corruption croissante des mœurs avait pris ouvertement possession des lieux saints, et la profanation commise par le moine Lippi se renouvelait tous les jours, c'est-à-dire qu'à la place de la Madone, de la Madeleine et même de saint Jean, on mettait dans un tableau d'autel des portraits de jeunes filles le plus souvent trop connues, autour desquels se pressait, sans respect pour le saint sacrifice,

revient le plus souvent. Voir le sermon du mardi après le IVe dimanche de Carême. — Burlamachi dit, p. 93, qu'on avait commencé à enseigner la grammaire aux enfans dans les ouvrages de saint Léon, saint Jérôme, et à expliquer le traité de saint Ambroise *de Officiis*. Il ajoute que Savonarole avait écrit un opuscule pour détourner les jeunes gens de la lecture des poëtes licencieux. — Dans le mémoire justificatif adressé par les magistrats florentins à la cour de Rome, il était dit que Savonarole voulait qu'on enseignât à la jeunesse l'histoire du Rédempteur et celle des saints. — Bartoli, *Apol. di Savonarola*, p. 331. Fir. 1782, in-4°.

un concours bruyant de curieux et de profanes (1).

Dans ces sortes de représentations tout était calculé de manière à dépraver l'imagination des spectateurs ; des nudités attrayantes y étaient étalées sans pudeur, et non seulement on n'y observait pas le costume traditionnel de la Vierge et des saintes femmes, mais celui qu'on leur donnait les faisait ressembler à des courtisanes. C'était le reproche que Savonarole adressait aux peintres avec l'accent de la plus véhémente indignation, leur demandant de quel droit ils venaient étaler ainsi leurs propres vanités dans les églises, et ne croyant jamais leur avoir assez dit que la sainte Vierge s'en allait vêtue simplement et modestement comme une pauvre fille, et que la beauté céleste de son visage était comme le reflet de la sainteté de son âme, ce qui faisait dire à saint Thomas que jamais aucun homme ne l'avait regardée avec des yeux de concupiscence (2).

(1) Sermon du samedi après le IIe dimanche de Carême.

(2) *Io vi dico ch' ella andava vestita come poverella semplicemente e appena segli vedeva il viso..... Voi fate parer la Vergine Maria vestita come una meretrice, etc.* — Sermon du samedi après le IIe dimanche.

Sur la beauté de la Vierge, voir le sermon du vendredi après le IIIe dimanche.

Il paraît que ce genre de licence avait déjà causé bien des ravages, puisque Savonarole affirmait que, si les artistes avaient su comme lui tout le scandale qui en était résulté pour les âmes simples, ils auraient eu horreur de leur propre ouvrage. Cependant leurs pinceaux étaient encore plus licencieux quand ils travaillaient à la décoration des palais ou des maisons particulières; c'était là que le paganisme se donnait libre carrière, et faisait entrer par les yeux dans l'esprit des enfans, ce qui autre part y entrait par les oreilles. Les madones qu'on plaçait dans les oratoires, au lieu d'édifier la famille qui s'y assemblait pour prier, produisaient souvent un effet contraire, et si un citoyen pieux, dans sa sollicitude paternelle, exprimait son dégoût pour toutes ces images lascives et demandait une vierge dont le regard, l'âge et le caractère fussent un préservatif contre toute pensée impure, alors l'artiste pervers la lui peignait avec une longue barbe au menton (1).

Le sacrifice de toutes les nudités qui choquaient la pudeur dans son asile le plus sacré,

(1) L'artiste qui joua ce tour s'appelait Nunziata; il excellait à faire des girandoles pour la fête de saint Jean. Ce trait est raconté par Vasari dans la vie de Ridolfo Ghirlandajo.

c'est-à-dire jusque sous les yeux maternels, était le premier gage que Savonarole exigeait des parens convertis, opposant à leur relâchement dans une matière si grave la sévérité d'Aristote qui, avec les seules lumières de sa philosophie païenne, avait été assez éclairé pour signaler dans sa politique le danger qu'il y avait à placer des images déshonnêtes devant les yeux des enfans (1).

Mais à quoi pouvait servir la destruction de tous les monumens profanes, si le principe qui leur avait donné naissance n'était pas attaqué jusque dans sa racine, et si les imaginations n'étaient pas définitivement affranchies de l'influence anti-chrétienne qui les avait dominées? Pour tenter une pareille œuvre, une des plus hardies dont il soit fait mention dans l'histoire de l'esprit humain, il ne fallait rien moins que le génie de Savonarole et son inébranlable foi dans la divinité de sa mission.

Sans recourir aux longs circuits de la méthode analytique, il avait vu que la décadence des beaux-arts tenait principalement à la décadence du culte parmi les chrétiens, et il en avait conclu que la régénération de l'un conduirait nécessairement à celle des autres. Il se mit donc

(1) Sermon du 1er dimanche de Carême.

à inculquer le plus fortement qu'il put à ses auditeurs la nécessité du culte intérieur dans ses rapports avec les besoins de l'âme, et à leur expliquer la haute signification des cérémonies pratiquées dans l'église catholique et le rôle sublime que l'art était appelé à y jouer (1). En mettant ainsi dans tout son jour le véritable sens, soit allégorique soit mystique, de tant d'usages et d'institutions si merveilleusement appropriées aux intelligences les plus simples, il rouvrait aux artistes une mine aussi pure que féconde, que leurs devanciers étaient bien loin d'avoir épuisée.

Mais sur ce point les vieillards ne se montraient pas moins endurcis que sur celui de la littérature profane, et leur exemple fut presque généralement suivi par ceux qui venaient immédiatement après. Ce fut donc uniquement sur les générations placées entre l'enfance proprement dite et l'âge mûr (2), que Savonarole fit reposer ses plus belles espérances pour l'avenir, espérances qu'il cultiva pendant huit années consécutives avec un amour sans pareil, et qui

(1) *Tu vedi quel santo là in quella chiesa e di : io voglio far buona vita ed essere simile a lui.* — Sermon du samedi après le Ier dimanche de Carême.

(2) Il défendit qu'on amenât les enfans au dessous de dix ans.

le soutinrent dans des épreuves souvent bien amères que lui suscita la haine implacable de ses ennemis.

Préparer et assurer le triomphe de l'art, de la poésie et de la foi chrétienne pour une ère nouvelle qui devait s'ouvrir glorieusement avec le seizième siècle, et à Florence plutôt qu'ailleurs, à cause de ses richesses spirituelles (1), voilà le but que se proposait Savonarole en imprégnant le cœur et l'imagination de la jeunesse, de ce parfum si exquis de piété tendre et enfantine dont la suavité se prolonge ordinairement bien avant dans la vie.

Le succès passa tellement ses espérances que lui-même crut ne pouvoir l'attribuer qu'à une intervention miraculeuse de la miséricorde divine, et jamais il n'était plus pathétique que dans l'effusion de sa reconnaissance pour l'auteur de ce bienfait (2). C'était pour son cœur

(1) *Firenze è la città di Dio..... Qui si fa più bene che nell' altre.* — Sermon du Ier dimanche de Carême.

Vien quà, Firenze, tu di che sei povera; io dico quanto alle richezze spirituali, tu sei la più ricca città d'Italia. — Sermon de la veille du dimanche des Rameaux.

(2) Voir à la fin du sermon pour le mardi après le Ier dimanche la belle paraphrase de ce verset du psaume : *Ex ore infantium et lactantium perfecisti laudem.* — Ce sermon est admirable d'un bout à l'autre.

une jouissance assez douce pour être comme une anticipation de sa récompense céleste ; on voit par plusieurs passages de ses discours que l'innocence du premier âge lui inspirait je ne sais quel sentiment exalté qui ressemblait à de l'adoration ; il disait qu'un enfant qui s'est conservé sans péché après être arrivé à l'usage de son libre arbitre, acquiert une si grande pureté d'esprit et de cœur que les anges du ciel viennent souvent s'entretenir avec lui (1). Aussi était-ce par cette portion chérie de son auditoire qu'il faisait adresser des prières à Dieu pour obtenir soit des forces pour lui-même quand il se sentait épuisé, soit des magistrats vertueux pour Florence, quand on procédait à de nouvelles élections (2).

C'était un spectacle bien extraordinaire pour les Florentins, que de voir cette jeunesse auparavant si bruyante, si indisciplinée, si rebelle au frein des lois, se soumettre à une règle de vie si contraire à ses habitudes et à sa fougue naturelle, et se passionner pour de pieux exercices au point de ne pas songer à autre chose pendant sept années consécutives. Dans la maison paternelle on récitait le rosaire ou on lisait

(1) Sermon du dimanche des Rameaux. Il fut fait exprès pour les enfans.

(2) Sermon du jeudi après le Ier dimanche de Carême.

l'office de la sainte Vierge suivant la différence des âges, et surtout l'on se conformait, d'après la mesure des capacités individuelles, au plan d'éducation chrétienne recommandé par Savonarole ; au dehors on assistait à tous ses sermons, et la veille des fêtes solennelles on allait ensemble faire des guirlandes d'olivier, on s'asseyait sur le gazon distribués en groupes qui formaient autant de chœurs, on chantait des Laudes à la louange de Dieu ou de Marie, et ceux qui avaient passé près de là disaient en revenant qu'il leur avait semblé voir une scène du paradis (1).

Ces Laudes, composées pour la plupart par d'assez bons poëtes et chantées sur des airs très connus, étaient un des moyens les plus efficaces employés par Savonarole pour le projet de régénération qu'il avait en vue. Il savait que l'usage de s'assembler le samedi soir après Nones dans les principales églises de Florence, pour chanter des cantiques spirituels en chœurs alternatifs devant une image de la madone, qu'on recouvrait ensuite au milieu d'un concert formé par l'orgue, les voix et les cloches, remontait sans interruption jusqu'au treizième siècle, et avait acquis assez d'importance pour

(1) Sermon du dimanche des Rameaux.

qu'on en vînt à nommer un capitaine *de' Laudesi;* il savait que pendant tout le temps que dura l'interdit de 1376, les hommes, les femmes et les enfans se pressaient tous les soirs dans les églises pour se consoler par ces chants de la suppression temporaire du culte, et il voyait lui-même une compagnie de *trombistes,* organisée jadis aux frais de l'État pour accompagner le *caroccio* en temps de guerre, les prieurs et le gonfalonier en temps de paix, venir tous les samedis sur la place du *Palais vieux* jouer des airs nationaux en honneur de la justice rendue au peuple dans la semaine qui venait de s'écouler (1). D'une autre part, il n'ignorait pas la vogue croissante qu'avaient obtenue les chants licencieux composés pour les danses et les orgies du carnaval, et de ses observations personnelles combinées avec les traditions historiques, il concluait très légitimement que la musique exerçait un grand empire sur l'imagination des Florentins, et pouvait décupler le mal causé par la verve satanique de certains poëtes. Il résolut donc d'étendre sa réforme jusqu'à cette branche de l'art.

Ici encore le problème était insoluble par rapport aux vieillards, de la mémoire desquels

(1) L'*Osservatore Fiorentino*, vol. I, p. 139 et suiv.

il était impossible d'extirper toutes les turpitudes qu'ils y avaient entassées comme des ornemens; mieux eût valu avoir à nettoyer les écuries d'Augias. C'était donc uniquement à l'enfance et à la jeunesse que pouvait s'appliquer le plan du réformateur, et, dans cette limite, son triomphe sur la musique profane fut d'autant plus complet, qu'il le célébra précisément pendant les jours du carnaval, au milieu des chants pieux et des bénédictions de l'immense majorité du peuple.

Dans sa réforme musicale, il avait deux objets principaux en vue : d'abord, de remettre en vogue le chant si simple, si expressif et si majestueux des hymnes reçues dans l'Église depuis un temps immémorial, comme l'*Ave maris Stella* ou le *Veni Creator*, qui était si heureusement approprié aux besoins du moment (1); ensuite il voulait substituer des airs plus décens à ceux sur lesquels Laurent de Médicis et sa cour avaient accoutumé de chanter

(1) *Vorrei ancora che voi cantaste qualche volta dei canti della chiesa come Ave maris Stella o Veni Creator, etc.* — Sermon du lundi après le IIIe dimanche de Carême.

Dans le sermon du samedi après le IIe dimanche, il s'exprime plus nettement encore : *Lasciate andare i canti figurati, e cantate i canti fermi ordinati dalla chiesa.*

les Laudes composées par lui avec une pureté de style qu'on n'attend pas de l'auteur des chansons à boire et à danser, dont la grossièreté cynique dépare le recueil de ses œuvres (1). Afin que le peuple ne fût pas désorienté par ces compositions nouvelles, on avait eu soin d'y adapter les airs les plus populaires, comme l'air du *faisan*, celui de *la cigale*, etc.; et cette condescendance avait épargné aux poëtes l'embarras de monter des chœurs tout exprès pour leurs chants. Savonarole ne proscrivit formellement ni les paroles ni la musique; mais à force de faire répéter par des voix enfantines les suaves mélodies qui s'étaient exhalées comme un parfum du cœur de leurs pieux ancêtres, il les fit apprécier par les Florentins à leur juste valeur, et cette branche importante de l'art chrétien eut sa part des améliorations introduites dans toutes les autres.

Ne pas reconnaître dans Savonarole le dialecticien puissant, l'orateur accompli, le théologien profond, le génie vaste et hardi, le philosophe universel ou plutôt le juge compétent de toutes les philosophies, serait un démenti trop

(1) Les Laudes composées par Laurent de Médicis sont au nombre de dix. Sa mère, Lucrezia Tornabuoni, à laquelle il devait tous les sentimens de piété qu'il avait dans le cœur, en avait aussi composé quelques unes.

impudent donné à l'histoire et à ses contemporains. On se croirait sans doute plus en droit de lui refuser ce sentiment si exquis du *beau* dans les arts d'imagination, qui n'est pas toujours le privilége des plus grands génies et qui suppose une sensibilité d'âme et une délicatesse d'organes aussi difficiles à rencontrer l'une que l'autre dans un solitaire voué aux mortifications du cloître, et cependant il n'y a nulle exagération à dire que tout cela se trouve réuni à un très haut degré dans Savonarole.

Dès son début dans la vie monastique il s'était imposé l'obligation de sacrifier tout ce qui devenait pour lui l'objet d'une affection trop vive, et ce sacrifice n'était jamais si douloureux que quand il fallait se défaire de quelques images de saint ou d'un livre pieux orné de miniatures (1). Dans le couvent-modèle qu'il se proposait de fonder à Florence et qui était une utopie aussi chère à son cœur qu'à son imagination (2), les frères convers devaient s'occuper particulièrement d'ouvrages de sculpture et de peinture,

(1) Burlamachi, p. 58, 59.

(2) *Idem*, p. 70, 71. — Il en est aussi question dans la péroraison du sermon pour le dimanche de Quasimodo. Le couvent devait renfermer deux cents moines d'élite, qui seraient placés dans Florence comme un centre de lumières pour éclairer l'Italie.

et placés ainsi tout près du sanctuaire à la source des inspirations les plus pures, ils devaient être là comme des vestales préposées à la garde du feu sacré. Il savait par sa propre expérience combien le pinceau des artistes véritablement chrétiens pouvait aider l'âme à se couer ses langueurs et faciliter ses aspirations vers Dieu; car souvent on le voyait à genoux passer de longues heures en oraison devant une image du crucifix dans l'église d'*Orsanmichele* (1). Il y a plus, c'est qu'on peut affirmer, sans crainte d'être démenti, que sa théorie du *beau*, telle qu'elle est exprimée en fragmens épars dans quelques uns de ses sermons, surpasse en originalité comme en profondeur tout ce que les écrivains du même siècle ont dit sur ce sujet en répétant plus ou moins servilement les trivialités d'Aristote ou de Quintilien. Sans m'arrêter à ses développemens ingénieux sur le *vrai*, le *beau* et le *bon* considérés dans leurs rapports avec la prédication chrétienne (2), je me contenterai de citer une

(1) Bartoli, *Apologie de Savonarole*, p. 7.

(2) *Illuminare, delectare, inclinare.* Ce sont, si l'on veut, des idées platoniciennes; mais au moins elles prouvent que même dans l'antiquité Savonarole savait bien placer ses affections. — Voir le sermon du samedi après le IIIe dimanche de Carême.

de ses plus remarquables digressions adressées plus particulièrement aux artistes :

« Vos notions, leur disait-il, sont empreintes du plus grossier matérialisme... la beauté dans les choses composées résulte de la proportion entre les parties ou de l'harmonie entre les couleurs ; mais dans ce qui est simple, la beauté c'est la transfiguration, c'est la lumière ; donc c'est par delà les objets visibles qu'il faut chercher la beauté suprême dans son essence.... Plus les créatures participent et approchent de la beauté de Dieu, plus elles sont belles, de même que la beauté du corps est en raison de la beauté de l'âme ; car si vous preniez deux femmes dans cet auditoire également belles de corps, ce serait la plus sainte qui exciterait parmi les spectateurs le plus d'admiration, et la palme ne manquerait pas de lui être décernée même par les hommes charnels (1). »

Il ne sentait pas moins vivement les beautés de la nature, et il comprenait mieux que personne le sens de ces belles paroles de saint Paul : *Tam multa genera linguarum sunt in hoc*

(1) Vendredi après le IIIe dimanche de Carême. Sermon sur l'entretien de Jésus avec la Samaritaine.

mundo et nihil sine voce est (1). Pendant un court séjour qu'il fit en Lombardie, le frère Jacques de Sicile, qui eut le bonheur de l'accompagner dans presque toutes ses excursions, se laissait souvent gagner par l'enthousiasme dont Savonarole était saisi à la vue du spectacle imposant et varié qui se déroulait devant leurs yeux; ils choisissaient alors quelque site solitaire et ravissant, et après s'être assis à l'ombre sur le gazon, l'on ouvrait un livre des psaumes pour y chercher un texte approprié à toutes ces merveilles de la plaine et des montagnes, qui racontaient aussi à leur manière la gloire et la grandeur de Dieu (2).

Savonarole avait laissé plus d'un souvenir de ce genre parmi les moines de Saint-Dominique de Fiesole, avec lesquels il avait parcouru plus d'une fois les collines d'alentour, laissant couler à pleins bords la céleste poésie qui bouillonnait dans son âme et faisant éprouver à ceux qui l'entendaient quelque chose d'analogue à ce qu'avaient éprouvé les deux disciples d'Emmaüs quand ils se demandaient l'un à l'autre s'ils n'avaient pas senti leurs cœurs brûler au

(1) Il y a tant d'espèces de langues dans ce monde et rien n'y est sans voix. — I. epist. ad Corinth. cap. 14, v. 10.

(2) Burlamachi, p. 65.

dedans d'eux-mêmes pendant que Jésus s'entretenait avec eux (1). Une journée entre autres était restée délicieusement gravée dans leur mémoire, c'était celle où Savonarole pétrissant la moelle qu'il avait tirée de quelques rameaux de figuier, en avait fait de petites colombes blanches qu'il avait ensuite distribuées entre les moines, leur expliquant avec l'éloquence d'un prophète et d'un poëte la double intervention de cet oiseau mystique dans l'alliance que Dieu fit avec Moïse au sortir de l'arche, et dans celle qu'il scella plus tard par le sang de son fils (2).

Il ne faut donc pas s'étonner de trouver des artistes et des poëtes parmi les plus dévoués partisans de Savonarole; car c'était dans leurs rangs que devait éclater la sympathie la plus vive, non seulement parce que sa parole faisait jaillir des étincelles qui embrasaient leurs âmes, mais encore parce qu'il les faisait remonter à la place éminente d'où ils étaient insensiblement descendus. Je ne crois pas qu'il y ait jamais eu un héros dans l'histoire dont le nom ait été transmis à la postérité avec un cortége plus imposant d'hommes illustres dans tous les genres; et on a peine à se persuader qu'il est question

(1) Saint Luc, ch. 24, v. 13-35.
(2) Burlamachi, p. 65.

d'un simple moine quand on énumère les philosophes, les poëtes, et les artistes de tout genre, architectes, sculpteurs, peintres, et même graveurs, qui s'offrirent presque tous à lui avec enthousiasme, pour être, chacun en ce qui le concernait, les dociles instrumens de sa grande réforme sociale.

A leur tête il faut placer le fameux Jean de la Mirandole, ce savant universel qui avait déjà compris et admiré bien des choses quand il rencontra Savonarole, mais qui resta comme stupéfait d'un prodige nouveau la première fois qu'il entendit parler cet homme extraordinaire. Comme il fut l'ami de Laurent de Médicis, son admiration ne saurait être suspecte, et cette circonstance donne également un grand poids au témoignage d'Ange Politien qui, malgré sa prédilection pour la littérature profane objet des invectives de Savonarole, ne peut s'empêcher de le représenter comme un homme aussi remarquable par sa sainteté que par sa science, qui prêchait une doctrine céleste avec une rare éloquence (1).

(1) *Insignis et doctrinâ et sanctimoniâ vir cœlestisque doctrinæ prædicator egregius.* — Epistolar., lib. IV. epist. 2.

Jean de la Mirandole et Politien moururent tous deux en 1494, avant la catastrophe qui termina la mission de Savonarole avec sa vie.

Le chanoine Benivieni, poëte platonicien enchaîné plus étroitement encore à la Cour et aux préjugés des Médicis, n'en publia pas moins, à l'époque où l'orage commençait à gronder sur la tête du prédicateur, une défense très énergique de ses doctrines et de ses prophéties (1).

Mais de toutes les classes de citoyens, celle qui lui fournit le plus grand nombre de champions religieusement dévoués à sa cause, fut sans contredit celle des artistes ; parmi ceux-là il ne trouva pas seulement des amis, il trouva des apôtres et des martyrs ; les uns aspirèrent à la gloire de mourir avec lui, d'autres regardant la lumière de l'art comme éteinte, voulurent, dans l'excès de leur douleur, imposer un deuil éternel à leur génie. Tous persévérèrent dans leur enthousiasme jusqu'à la fin, honorant ainsi et leur profession et l'espèce humaine par une fidélité que le triomphe de leurs adversaires rendait difficile et même périlleuse.

En parcourant les différentes branches de l'art, depuis l'échelon inférieur jusqu'aux plus hautes sommités, on découvre non seulement que Savonarole avait fait des conquêtes partout, mais encore qu'entre les artistes il avait

(1) Cet ouvrage fut imprimé en 1496.

conquis les plus distingués. Le plus bel ouvrage du premier fameux graveur sur pierres qu'ait produit l'Italie, est un buste de Savonarole, qui se voit encore à Florence (1). Les plus dignes successeurs de Maso Finiguerra, inventeur de la gravure vers le milieu du quinzième siècle, étaient Baldini et Botticelli dont le premier ne souilla jamais son burin par une œuvre licencieuse ou profane ; et le second, d'ailleurs célèbre comme peintre et comme commentateur du Dante, grava *le triomphe de la foi* de Savonarole avec une perfection dont il n'avait jamais approché dans ses autres ouvrages, et poussa si loin l'enthousiasme pour son héros, qu'à sa mort il renonça pour jamais à la peinture, bien résolu de se laisser mourir de faim plutôt que de reprendre son pinceau (2).

Lorenzo di Credi, sans se signaler par une aussi violente détermination, apporta le tribut d'un talent pur et exclusivement nourri d'inspirations religieuses ; et son nom est d'autant plus précieux parmi ceux des réformateurs,

(1) Il s'appelait *Giovanni delle Corniole.* La première école de ce genre fut fondée en 1458 par Laurent de Médicis, puis continuée sous la protection de Pierre de Médicis, et transférée plus tard à Rome où florissait, sous Léon X, Pierre de Pescia le rival des artistes grecs.

(2) Vasari, *Vita di Sandro Botticelli.*

qu'il représente l'école vivace et originale d'André Verocchio, à laquelle appartenait déjà Léonard de Vinci (1).

Il y avait dans le couvent de Saint-Marc un peintre en miniature nommé *Fra Benedetto*, héritier des traditions qu'y avait laissées le bienheureux Angélique de Fiesole; celui-là fut le plus courageux et le plus dévoué de tous : le jour où le parti des *tièdes* vint assiéger l'église en demandant avec des cris de rage la mort de Savonarole, Fra Benedetto s'arma de pied en cap pour le défendre et ne s'arrêta que quand son maître lui eut dit que le religieux n'avait droit de recourir qu'à des armes spirituelles; et au moment où les assaillans après avoir pénétré dans le cloître emmenaient leur victime devant des juges qui avaient déjà leur sentence de mort toute prête, il fallut que Savonarole usât pour la dernière fois de toute son autorité comme prieur pour empêcher ce généreux moine de venir mourir avec lui (2).

(1) La résolution qu'il prit de passer le reste de ses jours dans l'hospice de Santa-Maria-Nuova où il mourut en 1530, âgé de soixante-dix-huit ans, tenait probablement à la profonde impression que dut produire sur lui la mort de Savonarole.

(2) *Fra Benedetto fece grande istanza di voler andar seco; e ributtandolo i ministri, egli pur importunava per*

Baccio della Porta était aussi ce jour-là dans le couvent de Saint-Marc parmi les 500 citoyens venus du dehors pour prêter main forte contre les agresseurs. Il avait été l'auditeur assidu des prédications de Savonarole, et nul artiste n'était entré plus complétement que lui dans les vues de ce dernier sur la réforme de la peinture. Aussi son découragement fut-il extrême quand il vit ce mouvement extraordinaire se terminer par le supplice ignominieux de celui qui l'avait excité ; ni l'art, ni la gloire n'ayant plus désormais de charmes pour lui, il alla enfouir son imagination flétrie par la douleur dans un couvent de Prato où il prit l'habit religieux en 1500, et c'est pour cela qu'il est plus connu dans l'histoire sous le nom de Fra Bartolomeo (1).

Luca della Robbia, inventeur d'un procédé nouveau pour conserver les bas-reliefs dans toute leur fraîcheur, avait fondé dans sa propre famille une école mystique, originale et tellement féconde qu'on pourrait dire qu'elle a rempli la Toscane de ses ouvrages. Ses deux

voler andare; ma il padre Girolamo gli si voltò dicendogli: Fra Benedetto, per obedienza non venite, perciocchè io ho a morire per amore di Cristo.—Burlamachi, p. 169.

(1) Vasari, *Vita di Bartolomeo.* — Tout ce qu'il dit de Savonarole sent le courtisan des Médicis.

frères Augustin et Octavien furent ses premiers élèves, mais ils lui firent beaucoup moins d'honneur que son neveu André della Robbia qui, dans ses figures d'anges, de Vierge et de Saints, sembla toujours être inspiré par les traditions ombriennes, ce qui le rendit plus accessible qu'aucun autre sculpteur florentin aux impressions que Savonarole cherchait à produire sur tous les artistes chrétiens. Son succès fut immense dans la maison d'André ; deux de ses fils embrassèrent la vie monastique dans le couvent de Saint-Marc où ils reçurent l'habit religieux de la main même du prieur, et les trois autres, demeurés dans l'atelier de sculpture avec leur père, l'aidaient à mouler sur des médailles le profil du moine qui était pour eux un nouveau prophète (1).

L'étranger qui parcourt les rues de Florence pour en admirer les monumens de tout genre, ne tarde pas à distinguer parmi tous les autres un palais d'architecture grandiose, dont l'entablement plus grandiose encore est justement regardé comme une des premières merveilles dans le monde des beaux-arts. Ce curieux édifice est le palais Strozzi, et celui qui en décora le sommet de cette magnifique couronne, fut

(1) Vasari, *Vita di Luca della Robbia.*

l'architecte Cronaca, l'ami de cœur du moine Savonarole, dont il prit les doctrines et la destinée tellement à cœur que dans ses vieux jours il lui était impossible de parler d'autre chose, ce qui a fait dire à Vasari qu'il lui était entré une sorte de frénésie dans la tête (1).

Une multitude de conversions non moins précieuses furent opérées dans les autres classes de citoyens; parmi les hommes de guerre on remarquait celle de Marc Salviati qui dans les jours de danger marchait à côté de Savonarole en défiant du regard ses ennemis les plus acharnés, et qui, sur la place publique, osait tracer avec sa lance une ligne qu'il défendait à la fureur populaire de franchir (2). Parmi les nobles Florentins il y eut des traits de dévouement tout aussi chevaleresques, entre autres celui du brave et pieux Valori qui, au moment où il appelait le peuple aux armes pour défendre celui qu'il appelait toujours *le pasteur de Flo-*

(1) *Gli era entrato nel capo tanta frenesia delle cose di Savonarola, che altro che di quelle sue cose non voleva ragionare.* — Vasari, *Vita del Cronaca.*

Il ne faut pas oublier que le biographe avait ses raisons pour en parler sur ce ton-là.

(2) *Fece un segno in piazza con un' arme in asta, dicendo : chi passerà questo segno proverà quanto possano le armi di Marco Salviati.* — Burlamachi, p. 155.

rence, fut lâchement assassiné par des sicaires avec sa femme et son enfant (1).

Avec la coopération énergique de tant d'hommes illustres soit par le génie, soit par la naissance, soit par des services publics, Savonarole jugea qu'après le succès inoui de ses prédications pendant le carême de 1496, il pouvait enfin frapper un coup plus hardi et faire passer devant les Florentins un spectacle auquel leurs yeux n'étaient pas accoutumés. Le dimanche des Rameaux on vit défiler dans les rues une longue procession figurant l'entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem; les enfans seuls étaient au nombre de huit mille : d'une main ils tenaient une petite croix rouge et de l'autre un rameau d'olivier, excepté ceux qui étaient chargés de recevoir les aumônes pour le Mont-de-Piété. Venaient ensuite les différens ordres religieux avec le clergé, puis une multitude innombrable d'hommes de tout âge et de toute condition; enfin les jeunes filles vêtues de robes blanches avec des guirlandes sur la tête et suivies des mères qui fermaient la marche. Jamais de mémoire d'homme on n'avait assisté à un pareil spectacle dans Florence; le recueillement de cette immense population, cette robe

(1) Burlamachi, p. 160.

baptismale portée par les enfans des deux sexes qui chantaient alternativement des psaumes et des Laudes composées tout exprès par le poëte Benivieni(1), ces voix enfantines harmonieusement mêlées au son de toutes les cloches, tout cela, dit le moine Burlamachi, faisait qu'on se croyait transporté dans une nouvelle Jérusalem, et que la gloire du paradis semblait être descendue sur la terre. Des pleurs d'attendrissement coulaient de tous les yeux, et plusieurs *tièdes* venus avec l'intention de murmurer et de maudire, furent si bien gagnés par l'attendrissement universel qu'ils ne trouvèrent dans leur cœur que des bénédictions et des larmes. Dans cette première journée fut célébré le triomphe de l'innocence et de la charité (2).

L'année suivante Savonarole, enhardi par le succès, organisa une procession encore plus solennelle, qui devait représenter le principal objet de ses longs travaux apostoliques, c'est-à-

(1) Une de ces Laudes était une espèce de chant patriotique et commençait par ces mots :

Viva nei nostri cuori, viva Fiorenza.

(2) Les aumônes recueillies pendant cette procession, tant en bijoux qu'en argent, furent si abondantes qu'on eut de quoi fonder quatre Monts-de-Piété, un par quartier, ce qui mit le comble à la fureur des usuriers et des banquiers.

dire le triomphe du génie chrétien sur le paganisme. Ce furent encore les enfans qui y jouèrent le rôle le plus intéressant : d'abord ils allèrent de maison en maison, demandant, au nom de Jésus-Christ et de la sainte Vierge, qu'on leur livrât *l'anathême*, expression par laquelle ils désignaient tous les objets d'art et de luxe que le prédicateur avait réprouvés comme profanes. Le produit de tous ces sacrifices volontaires fut porté sur un bûcher qui avait été dressé sur la place publique, et exposé aux regards des citoyens comme des dépouilles remportées sur les puissances infernales. On y voyait des recueils de chansons licencieuses, avec les instrumens dont on avait coutume de s'accompagner en les chantant, des monceaux de gravures indécentes et de portraits où la pudeur n'était pas respectée dans le costume, les contes de Boccace et autres compositions du même genre, la *Morgante* de Pulci, et toutes les autres épopées burlesques où d'aventureux libertins étaient substitués aux héros des anciens romans de chevalerie, les poésies érotiques de l'antiquité classique et celles qui avaient été composées par imitation ou autrement, tant en langue latine qu'en langue vulgaire; enfin une multitude de peintures et de sculptures d'un très grand prix, que leurs auteurs

ou leurs possesseurs venaient offrir en holocauste sur cet autel de purification; et bien qu'il parût à peu près impossible d'ajouter quelque chose à la pompe si imposante de la première procession, celle-ci néanmoins produisit encore plus d'effet sur le peuple, d'abord parce qu'elle avait lieu le jour même du carnaval et qu'elle attestait hautement la puissance magique de Savonarole sur les habitudes les plus invétérées, ensuite parce que l'ordonnance même de la fête avait été plus habilement conçue que la première fois : tous les arts chrétiens avaient été mis à contribution pour en rehausser la magnificence, et on remarquait entre autres chefs-d'œuvre un enfant Jésus sculpté par Donatello, et monté sur un piédestal d'or, du haut duquel il donnait la bénédiction d'une main, et de l'autre montrait une croix, des clous et une couronne d'épines. Après avoir traversé toute la ville, en recueillant des aumônes et en chantant alternativement des psaumes, des hymnes et des laudes, les enfans entonnèrent une invective pieuse composée tout exprès contre le carnaval dont la figure monstrueuse, emblème des plus ignobles penchans, était assise sur le sommet du bûcher, et devint bientôt la proie des flammes, au milieu des acclamations du peuple qui dominaient le son des

cloches du palais et les bruyantes fanfares des trombistes.

On serait tenté de croire que cette exaltation progressive devait enfin avoir atteint son apogée, et que les ressorts tendus depuis si long-temps avec une telle violence allaient se relâcher insensiblement; ce fut précisément le contraire qui arriva ; car le carnaval de l'année suivante fut célébré par la destruction d'un nombre encore plus considérable d'ouvrages profanes ou licencieux, parmi lesquels on distinguait plusieurs statues antiques dont les contours moelleux exprimaient admirablement ce charme de volupté païenne si bien compris par les artistes sensuels de la Grèce et de Rome (1).

Fra Bartolomeo apporta scrupuleusement tous les dessins qu'il avait faits comme études du nu, et son exemple fut suivi par Lorenzo di Credi et par plusieurs autres peintres qui avaient compris le besoin d'une prompte régénération pour leur art. Cette fois-ci les aumônes furent encore plus abondantes, les images de saints et les bannières déployées dans

(1) On avait donné à ces statues les noms des plus fameuses beautés contemporaines, la *bella Bencina*, la *Lena Morella*, la *bella Bina*, *etc.*

la procession donnèrent encore une plus haute idée de ce que pouvaient être la peinture et la sculpture chrétienne ; le bûcher fut construit sur une plus grande échelle et surmonté d'emblèmes plus significatifs, et au lieu de pousser des cris de joie en y voyant mettre le feu, le peuple entonna majestueusement le *Te Deum* (1).

Ces cérémonies imposantes combinées avec les prédications presque quotidiennes de Savonarole produisirent une impression d'autant plus profonde sur toutes les classes de citoyens, que chacune d'elles y avait été très habilement préparée de longue main; ce n'était pas un enthousiasme d'un jour tel qu'aurait pu l'exciter un énergumène ignorant ou fanatique ; c'était un enthousiasme qui avait sa racine dans les plus intimes profondeurs de l'âme, c'était comme l'explosion de tous les sentimens que ce missionnaire philosophe y avait remués et mis en fermentation pendant huit ans. Il avait su graduer son éloquence de manière à ne jamais paraître rétrograde ni même stationnaire dans la longue carrière qu'il se proposait de parcourir, ce qui fut cause qu'à son début on se plaignit

(1) Burlamachi, p. 128-136.

généralement de son excessive simplicité (1); mais à mesure qu'on vit se dérouler son vaste plan de réforme qui embrassait d'une même vue toutes les facultés humaines viciées par des habitudes païennes déjà invétérées, les esprits qui pouvaient encore supporter l'éclat d'une lumière si vive, s'ouvrirent insensiblement à des convictions plus chrétiennes, et ce ne fut qu'après les avoir laborieusement affermies par tous les moyens que la science théologique, philosophique et historique mettait à sa disposition, que Savonarole, déjà maître absolu des intelligences et des cœurs, crut devoir frapper les imaginations par tout cet appareil de cérémonies moitié religieuses et moitié dramatiques qui se reproduisirent avec une pompe toujours croissante pendant trois années consécutives.

Il ne paraît pas que ces processions triomphales aient été troublées par la faction des *tièdes*, devenue impuissante en face de l'immense majorité de leurs concitoyens; mais leur rage pour être concentrée n'en était que plus envenimée et plus ingénieuse, et leur zèle à susciter des ennemis à Savonarole, partout où il y avait des âmes et des imaginations corrom-

(1) Il en convient lui-même dans son sermon pour le dimanche de Quasimodo.

pues, était tellement infatigable, que rien ne manqua pour l'exécution de leurs projets de vengeance quand le jour fatal fut arrivé.

Les plus ardens instigateurs de ces haines n'étaient pas les vieillards tout irrités qu'ils étaient de voir diminuer tous les jours le nombre des victimes qui servaient d'aliment à leur luxure(1), ce n'étaient pas non plus les professeurs de littérature profane dont l'industrie venait de tomber presque au niveau des arts mécaniques, ce n'étaient pas même les mauvais prêtres et les mauvais moines quoique anathématisés et foudroyés par toute la force que peut donner à la parole humaine l'éloquence d'un prédicateur sans peur et sans reproche ; les plus mortels ennemis de Savonarole étaient les banquiers et les hommes d'argent de toutes les dénominations.

Il avait à leurs yeux un tort irrémissible, celui d'avoir encouragé de tout son pouvoir le placement des capitaux au Mont-de-Piété fondé pour soustraire les citoyens pauvres aux exactions ruineuses des usuriers. Il en était résulté une perturbation momentanée dans les spécu-

(1) Voir le sermon du Mercredi saint. Ailleurs il leur reproche de ressembler aux vieillards qui épièrent la chaste Suzanne. — Sermon du Ier dimanche de l'Avent.

lations financières, et des alarmes sérieuses sur le contre-coup que cette branche de commerce en ressentirait à l'avenir. D'un autre côté, la réforme qui s'était étendue successivement à un très grand nombre d'articles de luxe, menaçant d'appauvrir et même de ruiner de fond en comble tous les marchands qui avaient besoin d'une certaine dose de corruption dans le siècle pour conserver leurs pratiques, il se forma entre eux et les banquiers une confédération formidable dont les ramifications s'étendirent jusqu'à Rome, où la famille si tristement célèbre des Borgia causait encore plus d'effroi par l'impunité de ses crimes que par leur énormité. Pour de si hardis violateurs de toutes les lois divines et humaines, les sermons de Savonarole ne pouvaient être que les déclamations séditieuses d'un sectaire ; aussi les banquiers, les usuriers et les marchands qui multipliaient contre lui les délations et les calomnies (1), furent-ils secrètement encouragés dans toutes les machinations qu'ils tramèrent pour sa perte ;

(1) Il en accuse formellement les usuriers dans le sermon pour le mardi de Pâques, et l'établissement du Mont-de-Piété le ferait supposer lors même qu'il n'en parlerait pas..... Ailleurs il dit : *Voi ô mercatanti che state là, uditemi, voi siete quelli che scrivete lettere, che non si lasci parlare ai profeti, etc.* — Sermon du mardi pour le Ier dimanche de Carême.

et au bout de huit années d'intrigues et de bassesses, leurs mesures combinées si long-temps d'avance avec un art infernal, amenèrent le tragique dénouement que tout le monde connaît.

Outre ce vil intérêt d'échange, d'usure et de négoce, il en était un autre que Savonarole avait compromis et blessé : c'était l'intérêt d'ambition et d'amour-propre, sur lequel cette classe respectable de citoyens ne veillait pas avec moins de sollicitude que sur l'autre. Or, l'insolent prédicateur n'avait-il pas eu l'audace de dire aux pères de famille qu'une éducation qui consistait à faire étudier aux enfans quelques poésies profanes et à les envoyer ensuite dans une maison de banque pour y prendre des leçons de change et d'usure était aussi préjudiciable à leur âme qu'à leur intelligence (1)? et n'avait-il pas comblé la mesure en préconisant une constitution politique qui ôtait aux grands capitalistes l'énorme influence qu'ils avaient exercée jusqu'alors sur les affaires publiques?

Voilà le secret de la prédilection de Savonarole pour le gouvernement populaire, et de sa répugnance invincible pour l'administration des

(1) *La prima cosa li padri gli ponghono ad imparar poesie, e dipoi alli banchi ad imparare cambj ed usure, e cosi gli mandano a casa del diavolo.* — Sermon du lundi après le IIe dimanche de Carême.

Médicis. En sa qualité d'homme intellectuel, et plus encore en sa qualité d'homme de Dieu, il avait pris en horreur le gouvernement des banquiers, et l'idée de placer l'emblème d'une magistrature souveraine dans des mains que pouvaient avoir souillées des gains illicites était pour lui le renversement de tous les principes sociaux. Voilà pourquoi il prêchait tant aux Florentins l'amour de leur constitution démocratique (1), ne se lassant jamais de leur répéter que c'était la seule qui fût appropriée à leurs besoins, et que Dieu, dans sa miséricorde, la leur avait envoyée comme un remède à leurs discordes civiles, ce qui, dans l'intention du prédicateur, ne signifiait en aucune manière

(1) Il voulait qu'on composât un chant patriotique qui fût su de tous les citoyens..... *Dovete fare una canzona che ognuno la sappia.* Mais il ne demandait pas un chant d'orgie révolutionnaire. Loin d'inviter le peuple à intervenir dans le gouvernement, il l'en détournait de tout son pouvoir. *Lassati governare da chi governa e non voler ingerirti alle dignità, ma lascia fare a Dio, etc.* Sermon du IIIe dimanche de l'Avent. — Dans celui du mardi après le IIIe dimanche de Carême, il dit ces belles paroles : *Cittadini miei, quandò voi andate sù nei vostri consiglj, se voi foste umili, iddio vi illuminaria; se voi non foste ambitiosi e tanto superbi, voi avreste fatto ora mille cose che non avete fatte.....* Certes cet esprit d'humilité n'est pas celui du républicanisme moderne. Du reste, il est aisé de voir par l'ensemble des idées politiques de Savonarole qu'il

que cette forme fût la plus désirable de toutes; car Savonarole ne fut jamais l'apologiste des institutions républicaines dans le sens que les publicistes modernes ont attaché à ce mot, et quelques uns d'entre eux se sont trop pressés d'inscrire ce grand nom sur la liste de leurs glorieux précurseurs. Pour lui, le gouvernement monarchique était le meilleur de tous, et il le disait hardiment à ses auditeurs qui étaient tous citoyens d'une république (1). Dans son utopie favorite, où il plaçait la réalisation de ses plus chères espérances, tous les honneurs étaient pour la royauté; et quand il y appliquait le passage de Zacharie où le prophète demande à l'ange du Seigneur *ce que signifient les deux oliviers qui sont à droite et à gauche du candélabre* (2), Savonarole répondait que l'un représentait le pape et les prélats qui dirigeraient la chrétienté aux jours de sa régénération, et

aurait préféré la pire des républiques à certaines monarchies.

(1) *Dove è un buon capo, è buon governo, e questo è l'ottimo dei governi.....* Il plaçait immédiatement après le gouvernement aristocratique, comme celui de Venise..... Sermon pour le IIe dimanche de l'Avent. — Dans le sermon du IIIe dimanche, il revient encore sur la préférence qu'il donne au gouvernement monarchique.

(2) Zacharie, ch. 4.

l'autre les princes temporels qui travailleraient alors tous à la défense de l'Église et à la propagation de la foi du Christ (1); que s'il parlait un autre langage toutes les fois qu'il s'agissait du peuple florentin, c'était uniquement parce qu'il n'y trouvait pas les élémens nécessaires pour constituer une monarchie sur sa véritable base, et parce qu'il croyait que le pouvoir d'un seul, placé entre les mains d'un Médicis ou de tout autre banquier également influent par ses richesses, y serait exploité, comme par le passé, au profit des idées profanes ou païennes qui avaient exercé tant d'empire sur les esprits dans le cours du siècle qui allait finir.

Le récit de la catastrophe qui termina la vie de ce grand homme n'appartient pas à mon sujet; mais l'autorité que je lui donne comme réformateur de l'art et de la poésie chrétienne ne me permet pas de passer sous silence tout ce qui s'est fait depuis sa mort pour réhabiliter sa mémoire que ses persécuteurs et ses bourreaux se sont vainement efforcés de flétrir. Le deuil des plus illustres artistes florentins était déjà une glorieuse réhabilitation; mais il y en eut d'autres qui ne se contentèrent pas d'un hommage muet, et qui, avant que les cendres

(1) Sermon du samedi après le Ve dimanche.

de leur héros eussent eu le temps de se refroidir, publièrent à la face de ses ennemis des écrits apologétiques, des peintures non moins significatives, et des médailles sur lesquelles on lui donnait les qualifications les plus glorieuses (1).

A Rome, ce fut le pinceau de Raphaël qui se chargea d'abord de son apothéose, en le plaçant parmi les plus illustres docteurs de l'Église dans *la dispute du Saint-Sacrement*. Dix années s'étaient alors écoulées depuis la mort de Savonarole; le pape Jules II, digne appréciateur d'un pareil génie, avait remplacé Alexandre Borgia sur le trône pontifical, et mis un terme aux scandales dont cette famille avait épouvanté l'Italie. Le caractère de ce pontife sévère et despote ne permet pas de supposer que Raphaël ait osé prendre sur lui d'inaugurer le portrait de Savonarole dans une des salles du Vatican, si l'idée ne lui en avait été suggérée par Jules II lui-même, qui préférait sans doute ce mode de réparation comme offrant plus de garanties de publicité pour le présent et de perpétuité pour l'avenir.

(1) *Si vedono uscire dei pubblici scritti, delle significanti pitture, delle medaglie che lo van decorando dei titoli più gloriosi.* — Bartoli. *Apologie de Savonarole*, p. 177.

Dans le cours du seizième siècle, on ne se contenta pas de croire à son innocence, on crut encore à sa sainteté ; et cette opinion s'accrédita si bien parmi les chrétiens, que l'Église romaine crut devoir examiner à fond le procès de Savonarole et la part qu'Alexandre VI avait prise à sa condamnation. Cet examen se fit à l'occasion de la béatification de Catherine de Ricci, à laquelle on reprochait d'avoir souvent imploré son intercession comme celle d'un Saint ; et, pendant tout le temps que dura l'enquête, saint Philippe de Néri, qui avait dans sa chambre un portrait de Savonarole avec une gloire autour de la tête, priait Dieu, avec une ferveur qui allait jusqu'à l'angoisse, pour obtenir que ce champion immortel de la foi chrétienne ne fût pas flétri par une seconde condamnation. On ajoute qu'ayant appris d'avance, par une révélation spéciale, que la mémoire de son héros sortirait pure et sans tache de cette dernière épreuve, il lui fut impossible de maîtriser les transports de sa joie, qui fut vivement partagée par un grand nombre de fidèles, aux yeux desquels ce résultat équivalait à une canonisation formelle ; et, sur ce point, la Cour de Rome poussa si loin l'indulgence pour l'opinion publique, qu'elle laissait exposer en vente et circuler librement dans les familles pieuses des

médailles et des portraits en bronze, avec des inscriptions où le bienheureux frère Jérôme Savonarole était intitulé *docteur et martyr* (1).

A Florence, son nom n'a jamais cessé d'être populaire, et si le torrent du paganisme rompit la digue qu'il lui avait opposée pendant dix ans, et inonda de nouveau toutes les branches de la littérature nationale, il n'en fut pas de même de la peinture, où les doctrines spiritualistes remises par lui en vigueur furent conservées et prolongées bien avant dans le seizième siècle par un petit nombre d'artistes chrétiens chez qui l'enthousiasme de leur art resta désormais inséparable de la vénération pour la mémoire de celui qu'ils avaient regardé comme leur pasteur et comme leur maître.

(1) Bartoli, p. 183 et suiv.

CHAPITRE IX.

Ecole religieuse pure formée sous l'influence de Savonarole : Baldini, Lorenzo di Credi, Fra Bartolomeo, Rodolphe Ghirlandajo et son élève Michele di Ridolfo. Naturalisme de Pierre di Cosimo et de Mariotto Albertinelli. Caractère mixte des ouvrages d'André del Sarto. Magnifique début du Pontormo. Phases curieuses dans le cours de sa carrière. Décadence de l'art accélérée par lui et surtout par son disciple A. Allori. De l'effet produit par les statues du jardin des Médicis et par Michel-Ange. Maître Roux, Granacci, Bugiardini, Vasari, Salviati, le pire de tous. Le domaine du paganisme agrandi.

Nous avons vu que trois artistes contemporains furent placés plus particulièrement sous l'influence immédiate de Savonarole, Lorenzo di Credi, Fra Bartolomeo et le graveur Baldini ; et nous avons remarqué, à l'occasion de ce dernier, que jamais il ne souilla son burin par au-

une œuvre licencieuse ou profane, genre de mérite qui est infiniment plus rare dans l'histoire de la gravure que dans celle des autres arts du dessin. On ne sait presque rien de l'histoire de sa vie ni de son caractère personnel; mais on a conservé un bon nombre de ses ouvrages. On a de lui vingt-quatre figures de prophètes qui sont admirables d'expression, de pose et de caractère, particulièrement celles de David et d'Aaron, qui sont de véritables inspirations bibliques. Les huit vers en langue vulgaire qui sont placés au dessous de chaque sujet étaient probablement suggérés par Savonarole, ou plutôt par le goût que ses prédications avaient inspiré pour les anciennes prophéties (1).

Les estampes qu'il fit pour la fameuse édition du Dante, en 1481, et dont il ne reste malheureusement qu'un si petit nombre, sont une autre preuve de la direction sérieuse qu'avait prise son burin et son imagination; et cela s'explique non seulement par la tendance analogue que Savonarole cherchait précisément alors à donner à tous les beaux arts, mais encore par l'enthousiasme que Botticelli, l'ami de cœur de Baldini, avait conçu pour la *divine comédie* sur laquelle il se consumait à faire des

(1) Voir Bartsch, vol. I.

commentaires dans ses vieux jours. Dans une des trois gravures que le même Baldini exécuta pour un ouvrage mystique intitulé *la Montagne sainte de Dieu* (1), on trouve encore quelques réminiscences du poëme du Dante, entre autres le Lucifer broyant un pécheur avec chacune de ses trois gueules.

Heureusement nous possédons plus de détails sur Lorenzo di Credi, l'un des plus intéressans caractères dans l'histoire de l'art. Bien peu d'artistes ont été placés dans des circonstances aussi heureuses et ont aussi bien choisi dans leur siècle les objets de leur émulation et de leur enthousiasme. Dans sa jeunesse, il eut pour compagnons et pour amis le Pérugin et Léonard de Vinci; et à peine avait-il eu le temps de sentir le vide que leur départ avait laissé dans son cœur, quand il fut rempli par Savonarole et le poëte Benivieni, sans parler de sa tendresse filiale pour André Verocchio, dont les restes furent transportés à Florence par son disciple chéri, qui fit le voyage de Venise pour remplir ce dernier devoir envers son bienfaiteur et son maître.

Lorenzo di Credi fut placé successivement sous l'influence d'André Verocchio, de Léo-

(1) Bartsch., *ibid.*

nard de Vinci, du Pérugin et de Savonarole; et cette quadruple influence, combinée avec la tendresse exquise de son âme et la pureté angélique de son imagination, a donné à tous les produits de son pinceau un caractère particulier qui les fait reconnaître au premier coup d'œil.

Bien que la célébrité d'André Verocchio soit principalement fondée sur ses ouvrages de sculpture, il est certain que, parmi ses élèves, les peintres ont été les seuls héritiers de ses doctrines. Plusieurs de ses dessins, conservés dans la collection du grand-duc de Toscane, offrent une ressemblance si frappante avec quelques ouvrages de Léonard de Vinci, qu'on les croirait volontiers sortis tous de la même main (1); et quand on est assez maître de ses souvenirs pour comparer le saint Jean qui est au Louvre avec le David en bronze qu'on voit dans la galerie de Florence, on retrouve encore dans Verocchio le type primitif de ces visages si animés, sur lesquels la vie semble s'épanouir en un sourire gracieux. Léonard se les appro-

(1) Vasari possédait quelques dessins de lui, entre lesquels il y avait des têtes de femmes avec cet air riant et cet arrangement de chevelure, *quali per la sua bellezza Lionardo da Vinci sempre imitò.* — Vita d'Andrea Verocchio.

pria, en homme de génie, et les transplanta dans l'école de Lombardie, où nous suivrons plus tard leur magnifique développement.

Lorenzo di Credi adopta les mêmes types; mais toutes les fois qu'il suivit ses propres inspirations, il substitua aux airs rians une gravité douce et mélancolique, qui représentait fidèlement l'état habituel de son âme. Ses premiers ouvrages furent deux madones qu'il copia, l'une sur un dessin de son maître, l'autre sur un tableau de Léonard de Vinci, qu'il imita si bien, qu'il était impossible de distinguer la copie de l'original (1). Cette imitation paraît avoir été la passion de sa jeunesse; il la poursuivait comme le but suprême de son art, non seulement dans ses tableaux à l'huile, mais encore dans une multitude de dessins au crayon, à la plume et à l'aquarelle (2). Il ne tint qu'à lui de faire des emprunts encore plus fréquens à André Verocchio, qui lui avait légué en mourant toute sa collection de dessins, de bas-reliefs et de statues; mais il est probable que toutes ces richesses ne fructifièrent pas beaucoup entre ses mains; car une fois qu'il eut fixé son cœur

(1) Ces deux tableaux furent envoyés au roi d'Espagne. — Vasari, *Vita di Lor. Credi.*

(2) Vasari, *ibid.*

et son pinceau sur deux ou trois sujets qui étaient plus particulièrement en harmonie avec les besoins religieux de son âme, il se renferma dans un cercle en apparence fort étroit de représentations mystiques, et tâcha de suppléer par le fini des détails, par la fraîcheur des paysages et par la finesse du modelé, au charme qu'une plus grande variété aurait répandu sur ses ouvrages.

Sa composition favorite fut la Vierge en adoration devant l'enfant Jésus; et ce fut sans doute le Pérugin qui lui inspira cette heureuse prédilection qui était aussi la sienne (1). Cependant ce n'est pas dans la représentation de ce sujet si touchant qu'il a le mieux réussi; les deux tableaux qu'on peut justement appeler ses deux chefs-d'œuvre, dont l'un est dans la galerie du Louvre, et l'autre dans la cathédrale de Pistoja, représentent la Madone assise, avec le Christ enfant sur ses genoux, et un saint personnage de chaque côté du trône. Dans celui de Pistoja, la tête de la Vierge et celle de saint Jean ont chacune un caractère de beauté tellement divine, tous les détails accessoires sont si bien

(1) J'ai vu huit ou dix tableaux de Lorenzo di Credi, dans lesquels la Vierge est représentée à genoux devant l'enfant Jésus. Sur ce nombre il y en a au moins quatre à Florence et trois à Berlin.

rendus, les deux échappées de paysage sont si ravissantes, toutes les nuances sont si bien exprimées dans les vases de fleurs qui sont rangés sur la corniche, et dans les visages les carnations sans interstices paraissent si bien coulées d'un seul jet, que long-temps on a cru que cette œuvre merveilleuse ne pouvait être sortie que de la main de Léonard de Vinci (1), tant elle est supérieure à toutes celles que son auteur avait exécutées pour Florence. Le tableau du Louvre n'a pas excité en moi la même admiration, malgré la perfection du saint Nicolas, dont la tête ne laisse absolument rien à désirer sous le rapport du modelé, de l'expression et surtout de la finesse dans le travail du pinceau; mais il y a des parties négligées dans la figure de l'enfant Jésus, et le type de la Vierge est moins heureux que dans la peinture de Pistoja. Cependant c'est à cet ouvrage, qui fut fait originairement pour une chapelle de Cestello, que Vasari donne la préférence sur tous les autres,

(1) Salvi, t. II, c. 422. Dans l'église de *Santa Maria delle Grazie*, il y a une autre madone de Lorenzo, *un des meilleurs tableaux qu'il y eût à Pistoja*, dit Vasari. Au pied du trône sont six figures de saints, dont deux vierges agenouillées dans de très belles attitudes. Malheureusement le coloris n'en est pas si bien conservé; cependant c'est encore supérieur à tout ce qu'on voit de lui à Florence.

parce que, dit-il, c'est celui où l'artiste a mis le plus d'application et a fait le plus d'efforts pour se surpasser lui-même (1).

Bien que Fra Bartolomeo ait été placé sous les mêmes influences que Lorenzo di Credi, ces deux artistes ne se ressemblent que dans leur répugnance commune pour toute espèce de sujets profanes, et dans la fidélité avec laquelle leurs pinceaux furent exclusivement consacrés à des sujets chrétiens ; dans tout le reste ils présentent un parfait contraste.

L'exaltation ou religieuse ou poétique, l'amour de Dieu ou l'enthousiasme de l'art, voilà ce qui remplissait et embrasait habituellement l'âme de Fra Bartolomeo. Il n'avait pas encore vingt ans, et déjà il édifiait les Florentins par sa piété (2) et par l'assiduité avec laquelle il assistait aux sermons de Savonarole. Les huit années qu'il passa dans l'espèce d'atmosphère brûlante

(1) *La migliore opera che Lorenzo facesse mai..... Quella in cui pose maggiore studio e diligenza per vincere se stesso..... Questa tavola lavorata con tanta pulitezza che non si può più.....* Ici l'identité est facile à constater ; car Vasari dit que la Vierge est sur un trône entre saint Julien et saint Nicolas. Ce tableau est placé le dernier de tous à l'extrémité de la galerie à droite.

(2) *Era amato in Firenze per la virtù sua..... Era timorato di Dio, etc.* — Vasari, *Vita di Fra Bartolomeo.*

que ce grand orateur avait formée autour de lui, coïncidant avec l'âge où les impressions sont les plus fortes et les plus durables, il était impossible que celles qu'il reçut alors pussent jamais s'effacer de son esprit, et voilà pourquoi il fut jusqu'à la mort si scrupuleusement fidèle à sa première vocation.

Le hasard lui donna d'abord pour maître Cosimo Rosselli; mais aussitôt qu'il eut la liberté du choix, il se mit à étudier *avec grand amour*, dit Vasari, les ouvrages de Léonard de Vinci, et ses progrès dans le coloris et dans le dessin furent si rapides, qu'il éclipsa bientôt la plupart des peintres contemporains. Dès cette époque, Fra Bartolomeo paraît s'être aperçu que l'école florentine, très riche en habiles dessinateurs, avait attaché beaucoup moins d'importance au clair-obscur, et avait ainsi négligé l'élément musical de la peinture. En s'imposant la tâche de remplir cette lacune, il s'associa pour compagnon de ses travaux Mariotto Albertinelli doué à un degré non moins éminent que lui-même, du sentiment de l'harmonie dans les couleurs. Mais les deux amis avaient à peine eu le temps d'exécuter quelques travaux en commun (1), quand l'esprit de parti vint briser

(1) C'étaient des madones pour des oratoires particu-

violemment le lien qui les avait unis jusqu'alors, et jeter le faible Mariotto dans la faction des tièdes.

Il y eut alors un moment d'arrêt dans la carrière de Fra Bartolomeo, et il fut si complétement absorbé par son enthousiasme pour Savonarole, qu'il ne put même pas achever la peinture à fresque du Jugement dernier, qu'il avait commencée dans l'hospice de Santa Maria Nuova. Un seul ouvrage sortit de son pinceau pendant cette longue période d'exaltation presque fébrile, et cet ouvrage, jailli de son imagination comme une strophe dithyrambique, fut le portrait même du moine dont la parole était toute-puissante sur lui. Il le représenta dans son costume et dans son attitude de prédicateur, tonnant du haut de la chaire et levant le doigt prophétiquement vers le ciel avec un regard menaçant et inspiré, dans lequel il n'y avait rien qui sentît la pythonisse, rien qui compromît la dignité. C'était un tribut offert par une admiration profondément sentie; l'artiste

liers. Je ne crois pas qu'il en reste une seule bien authentique dans les collections de Florence. Le Musée royal de Berlin possède une Assomption dont la partie supérieure a été peinte par Fra Bartolomeo, et la partie inférieure où l'on voit plusieurs saints à genoux, par Mariotto Albertinelli.

y avait mis toute son âme, tout son cœur et toute sa verve ; et parmi ses contemporains ceux qui étaient dignes d'apprécier cette belle improvisation de son pinceau, durent trouver qu'il y avait là de quoi réparer plusieurs années d'inaction (1).

Nous avons déjà parlé de la catastrophe qui décida Fra Bartolomeo à dire un éternel adieu à l'art et au monde, et à prendre l'habit religieux dans un couvent de Prato. Heureusement il passa bientôt après dans celui de Saint-Marc à Florence, où les prières des moines et les instances de ses nombreux admirateurs au dehors triomphèrent enfin de ses scrupules, et après avoir été pendant quatre ans exclusivement occupé des exercices de la vie contemplative, il consentit à reprendre son pinceau pour peindre, dans une chapelle de l'abbaye, saint Bernard en extase devant la sainte Vierge, sujet merveilleusement adapté aux habitudes récentes de l'artiste et plus propre qu'aucun autre à le reconcilier avec son art (2). Immédiatement après il fit une madone pour

(1) Son beau portrait de saint Vincent, qu'on voit à l'Académie des Beaux-Arts, peut donner une idée de celui de Savonarole.

(2) Cette peinture est aussi dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts.

Agnolo Doni, et quelques autres tableaux pour le cardinal Jean de Médicis, qui fut depuis Léon X.

Sur ces entrefaites le jeune Raphaël vint à Florence, et la liaison intime qui se forma aussitôt entre ces deux grands peintres, fut comme une ère nouvelle pour le talent de Fra Bartolomeo. Nous avons déjà parlé des dessins originaux qui sont dans la collection du grand-duc de Toscane, et de la madone qui est dans la galerie du cardinal Fesch à Rome, et nous avons trouvé dans ces divers ouvrages la preuve de l'heureuse influence que Raphaël exerça sur son ami, tout en laissant son originalité intacte (1). La grâce avait manqué jusqu'alors aux productions de Fra Bartolomeo; il n'avait pas encore compris le charme de ces lignes mollement onduleuses que les peintres ombriens savaient rendre si parlantes, et la fougue de son imagination se communiquant à son pinceau, donnait à son style je ne sais quoi de brusque, de rude et d'anguleux. Il y avait aussi quelque chose à redire à ses types de Vierge qui n'avaient guère de majesté divine que dans l'attitude, et dont la gravité avait quelque chose de superficiel. La sévérité dans le choix des sujets, et le

(1) Chap. 7, p. 278.

relief des formes au moyen du clair-obscur, voilà ce qui constituait le mérite spécial de Fra Bartolomeo, et il faut avouer que sous ce double rapport il avait laissé loin derrière lui la plupart des peintres florentins.

Pour être parfait ou du moins très voisin de la perfection, il fallait qu'il apprît à donner plus de suavité à ses contours, et à ses têtes de Vierge un peu de cette expression céleste qui fait qu'on leur adresse instinctivement la salutation angélique. Ce service important lui fut rendu par Raphaël, et pendant les neuf années qu'il vécut encore après le départ de ce dernier pour Rome, l'empreinte de ce beau génie ne fut jamais effacée de son imagination, pas plus que le souvenir de son amitié ne fut effacé de son cœur.

Mais ses progrès eurent toute la lenteur d'une opération vraiment organique; car, dans les tableaux qu'il fit immédiatement après l'arrivée de Raphaël, l'influence de ce dernier est à peine perceptible, comme il est facile de s'en convaincre par l'examen des deux grandes compositions qu'il exécuta vers le même temps pour le couvent de Saint-Marc, et dont l'une, transportée depuis dans le palais Pitti, commande l'attention des spectateurs les plus superficiels, encore plus par son caractère grandiose que

par la grandeur inusitée de ses dimensions (1). On ne s'étonne pas que l'imagination gracieuse de Raphaël lui-même en ait été subjuguée, et qu'il en ait transporté quelque chose dans son fameux tableau de *la Vierge au baldaquin*. C'est probablement à la même époque qu'il faut placer la grande peinture à fresque qu'on voit dans un corridor du couvent de Saint-Augustin de Sienne (2), ainsi que plusieurs madones ou saintes familles qui sont dispersées en Italie et en Europe, et qui n'ont rien de ce qui caractérise la seconde manière de Fra Bartolomeo.

En 1508, il perdit Raphaël, mais il ne perdit aucun des avantages qu'il avait retirés de son commerce intime avec lui; au contraire, ce fut après cette séparation que le charme nouveau répandu comme par enchantement sur toutes ses œuvres fit voir jusqu'à quel point la fraternité des cœurs avait favorisé entre les deux amis la fraternité des pinceaux. Un voyage

(1) Une mauvaise copie d'un certain Petrucci a remplacé l'original dans l'église de Saint-Marc. L'autre tableau placé à l'autel en face s'y voit encore aujourd'hui; mais les ombres ont tellement poussé au noir qu'il en est presque méconnaissable. Celui qui a passé dans la collection du grand-duc n'est pas entièrement exempt de cet inconvénient.

(2) Elle représente le Crucifiement, avec les saintes femmes en pleurs au pied de la croix.

que Fra Bartolomeo fit peu de temps après à Rome, pour voir les merveilles que Raphaël et Michel-Ange exécutaient dans le Vatican, lui fournit l'occasion de payer aussi son tribut à la ville éternelle, et le sujet ne pouvait pas être mieux choisi pour l'artiste comme pour le lieu; car il s'agissait de peindre les deux figures colossales de saint Pierre et de saint Paul qu'on voit encore aujourd'hui dans le palais Quirinal (1), et qui sont traitées avec ce goût de dessin sévère et grandiose sans lequel l'effet de ce genre de tableaux serait nécessairement manqué.

De retour à Florence, il eut à réfuter deux accusations qui lui furent intentées par ses envieux; la première d'avoir toujours eu soin de cacher sous de larges draperies son impuissance à peindre le nu; la seconde, beaucoup plus stupide que la première, qu'il était incapable de dessiner en grand; et l'on se fondait probable-

(1) Le saint Pierre fut achevé par Raphaël, à cause du départ précipité de Fra Bartolomeo qui ne pouvait s'accommoder ni de l'air de Rome, ni de la confusion que tant de monumens de l'art antique et de l'art moderne jetaient dans son esprit. *Fra le antiche e le moderne opere che vide e in tanta copia, stordì di maniera, etc.* — Vasari, *Vita di Fra Bartolomeo.*

Ces paroles équivoques ne cacheraient-elles pas un autre genre de dégoût?

ment sur ce qu'il avait quitté Rome sans avoir terminé l'ouvrage qu'il y avait entrepris. Sur l'un et sur l'autre de ces deux points, sa réfutation fut également victorieuse.

Il est facile de voir qu'il y avait un piége dans ce double défi, et que, par un appât astucieusement offert à son amour-propre, on voulait faire sortir l'artiste chrétien du cercle de représentations pieuses dans lequel il s'était scrupuleusement renfermé; mais il sut venger son art sans violer la décence qu'il s'était imposée; et au lieu d'une Danaé ou d'une Vénus, il produisit un saint Sébastien, qui ferma la bouche aux critiques les plus exigeans en matière de science anatomique (1); et quant à la seconde accusation, il la pulvérisa par la production de l'évangéliste saint Marc, œuvre gigantesque qui dénote une rare énergie de conception, et que l'on prendrait volontiers non pas pour une grande statue changée en peinture, comme le disait niaisement le *colto forestiere* dont parle Lanzi, mais plutôt pour un Daniel, ou un Isaïe,

(1) Ce tableau, placé d'abord dans l'église de l'Annonciation, en fut ensuite retiré à cause des inconvéniens signalés par les confesseurs, qui recevaient à cet égard les confidences les plus décisives. Il finit par être vendu et envoyé en France.

ou quelque autre prophète de l'ancien Testament (1).

Pour se faire une idée de tout ce que pouvait le pinceau de Fra Bartolomeo dans un genre tout à fait opposé, il faut examiner attentivement la collection de ses dessins originaux, et, outre la madone du cardinal Fesch, connaître celle qui fait encore aujourd'hui le principal ornement de la cathédrale de Lucques. C'est, sans contredit, de tous ses ouvrages, celui qui est le plus digne d'être comparé avec les chefs-d'œuvre de Raphaël, soit pour la noblesse des formes, soit pour la grâce et la pureté du contour, sans parler du coloris, qui soutiendrait facilement la comparaison avec ce qu'il y a de plus universellement admiré dans l'école lombarde. Quand Fra Bartolomeo entreprit cette tâche, une maladie de langueur, dont il espérait guérir en changeant d'air, avait amorti sa verve dithyrambique et y avait substitué une mélancolie douce et rêveuse dont l'empreinte

(1) Ce grand tableau a été transporté dans le palais Pitti. Deux autres figures du même style, quoique de plus petites dimensions, sont placées dans la fameuse tribune de Florence où elles sont dignes de figurer à côté de tous ces chefs-d'œuvre ; ce sont deux prophètes sur lesquels l'empreinte du caractère patriarchal est bien marquée.

se reconnaîtrait dans toutes les parties de cette composition mystique, lors même que les préoccupations dont son imagination était obsédée ne seraient pas attestées par les paroles expresses, quoiqu'un peu obscures, de Vasari (1).

Ce chef-d'œuvre fut exécuté en 1509, c'est-à-dire l'année même qui suivit le départ de Raphaël pour Rome; et cette date, jointe aux circonstances particulières dans lesquelles se trouvait alors l'artiste, nous révèle l'influence à laquelle il dut de pouvoir se montrer si supérieur à lui-même.

Un autre tableau de la même date se trouve encore à Lucques, dans l'église de Saint-Romain : il représente, dans la partie supérieure, le Père éternel au milieu d'un groupe d'anges, et au dessous, sainte Catherine de Sienne et sainte Catherine d'Alexandrie, ravies en extase au pied de la croix. Ici la ressemblance avec le style de Raphaël est tellement frappante, qu'on n'a pas cru pouvoir l'expliquer autrement que par sa participation directe à l'exécution de l'ouvrage ; et l'on a dit que Fra Bartolomeo n'avait fait qu'appliquer la magie de son coloris aux

(1) *Mentre che egli stette (nel monasterio)... Accompagnò ultimamente per l'anima e per la casa l'operazione delle mani alla contemplazione della morte, etc.*

contours pleins de vie et de grace tracés par la main plus habile de son ami (1).

Un dessin à la plume de cette belle composition se trouve à Florence dans la collection du grand-duc; et il faut avouer qu'on ne saurait rien imaginer de plus suave et de plus gracieux que les anges de la partie supérieure, rien qui soit plus opposé à ce style angulaire qui caractérise certaines productions de Fra Bartolomeo; aussi ce dessin avait-il été placé d'abord parmi ceux de Léonard de Vinci, et c'est seulement après l'avoir comparé avec le tableau de l'église de Saint-Romain qu'on en a enfin reconnu le véritable auteur.

En combinant le choix de ce sujet si complétement mystique et les inspirations particulièrement heureuses qu'il eut en l'exécutant, avec deux ou trois passages de Vasari, qui nous représente cet artiste pieux et enthousiaste se préparant à la mort, en faisant des œuvres méritoires avec son pinceau, puis revenant à Florence avec une passion nouvelle, celle de la musique, qui répandit un charme inespéré sur le reste de sa vie (2); en rapprochant ces par-

(1) Rumohr, *Italiænische Forschungen*, 3ter th., § 1, p. 71, 72.

(2) *Ritornando in Firenze, diede opera alle cose di musica, e di quelle molto dilettandosi, etc.*

ticularités précieuses, on croit découvrir dans les profondeurs de son âme le flux et reflux de cette poésie intérieure qui avait grondé en lui comme une tempête du temps de Savonarole, et qui maintenant plus calme, sans être moins abondante, réfléchissait les visions ineffables dont le gratifiait sa céleste imagination.

Sans chercher à énumérer toutes ses œuvres connues, et à les ranger dans l'ordre où elles furent produites, il suffira d'ajouter à celles dont nous avons déjà parlé, deux ou trois des plus importantes parmi les dernières qui soient sorties de sa main. Le tableau de la Salutation angélique qu'on voit au Louvre (1), et qui porte la date de 1515, est une composition brillante et pleine d'originalité, où la Vierge au lieu d'être à genoux dans un lieu retiré, est assise sur un trône et reçoit les hommages de plusieurs Saints au moment même où l'ange Gabriel lui apparaît dans les airs; mais le tableau de bien plus grandes dimensions qu'il exécuta la même année dans l'église de Saint-Romain à Lucques, où il semble avoir été plus heureusement inspiré que partout ailleurs, peut soutenir avantageusement le parallèle avec tout ce qu'il a fait de plus magnifique

(1) Sous le numéro 1007. Un autre de plus grandes dimensions, qui est placé en face, porte la date de 1511.

dans son style grandiose ; c'est la madone de la Miséricorde prenant sous sa protection le peuple de Lucques, qui est représenté par une multitude de femmes, d'enfans et de vieillards en prières, et sur lesquels elle semble étendre son manteau soutenu par des anges. Pour la science du dessin, la force du relief et l'harmonie du coloris, on chercherait en vain quelque chose qui approche davantage de la perfection ; mais ici le choix des formes et l'esprit du contour ne permettent pas de soupçonner que Raphaël y ait mis la main, comme on l'a dit pour l'ouvrage bien différent dont son pinceau, alors plus moelleux et plus suave, avait, six ans auparavant, décoré la chapelle voisine.

Quelque temps avant sa mort, qui eut lieu en 1517, Fra Bartolomeo avait été chargé de faire pour la salle du conseil, dans le palais vieux, un grand tableau où seraient représentés tous les saints protecteurs de la ville de Florence ; mais, par une fatalité qui avait déjà frappé Michel-Ange et Léonard de Vinci, il n'eut que le temps d'exécuter le dessin en clair-obscur qu'on voit dans la galerie du grand-duc, et qui indépendamment de son excellence comme œuvre d'art, nous intéresse encore comme la dernière pensée d'un des plus grands artistes de l'école florentine, comme la pensée

qui résumait peut-être à sa dernière heure ses affections religieuses et patriotiques, et qu'il commençait à formuler comme une prière pour sa patrie, en laissant à d'autres cœurs le soin de l'achever.

Parmi les peintres qui se ressentirent toute leur vie de la violente secousse que Savonarole avait donnée aux âmes, il faut encore placer Rodolphe Ghirlandajo qui, dès son enfance, fut entouré des influences les plus heureuses. Tout porte à croire qu'il figura parmi les huit mille enfans sur lesquels fut alors fondée l'espérance d'un meilleur avenir pour la république Florentine. Son père Dominique, qu'il venait de perdre, avait toujours professé une vénération particulière pour l'ordre religieux dont son patron avait été le fondateur; c'était dans une église de Dominicains qu'il avait peint son plus magnifique chef-d'œuvre (1), et c'était dans cette même église que la famille des Ghirlandajo avait sa sépulture (2). De plus, les compagnons et les maîtres qui furent donnés à Rodolphe ou qu'il se donna lui-même, avaient tous mis plus ou moins en pratique les hautes

(1) Dans l'église de Santa-Maria-Novella.
(2) Vasari, *Vita di Ridolfo Ghirlandajo.*

doctrines que Savonarole s'était efforcé d'inculquer aux artistes; et lors même que Vasari n'aurait pas parlé des relations qu'il eut presque au sortir de l'enfance avec Fra Bartolomeo et Raphaël, la vue d'un seul de ses tableaux indiquerait assez qu'il fit peu de cas des traditions paternelles, et qu'il sut puiser ses inspirations à une autre source.

Il avait été dirigé dans ses premières études par ses deux oncles, David et Benoît, peintres fort médiocres et justement oubliés, qui firent l'un et l'autre très peu d'honneur à Dominique Ghirlandajo, leur frère et leur maître (1). Le premier ne mourut qu'en 1525, au moment de partir pour Rome où il voulait assister au jubilé, malgré ses soixante-quatorze ans, et par conséquent il lui fut donné de jouir long-temps de la célébrité croissante de son neveu, en qui il remerciait Dieu d'avoir fait refleurir encore une fois la gloire de la famille. Le second travailla beaucoup en France, et si tous les ouvrages qu'il y laissa ressemblaient à celui qui est conservé à la galerie du Louvre (2), on a droit

(1) *Si sviarono dal bene operare.* — Ibid.

(2) N° 10021. Ce tableau représente le Christ portant sa croix. Les types sont si vulgaires qu'on les attribuerait volontiers à quelque médiocre artiste de l'école allemande.

d'être surpris qu'il y ait reçu des marques si distinguées de la munificence royale.

Heureusement leur influence sur Rodolphe Ghirlandajo fut de courte durée, et promptement effacée par celle de Fra Bartolomeo d'abord, et un peu plus tard par celle de Raphaël. L'année même qui précéda l'arrivée de ce dernier à Florence, Rodolphe, qui n'avait encore que dix-neuf ans, exécuta le magnifique tableau qui est au Louvre, et auquel sa date ajoute encore un nouveau prix. En le comparant avec celui de la Visitation, qui est placé tout auprès, et qui est une œuvre assez remarquable de Dominique Ghirlandajo, on s'aperçoit bien vite que dès-lors il n'y avait plus rien de commun entre le génie du père et celui du fils, et que ce dernier n'avait pas compris parmi les devoirs de la piété filiale l'obligation de marcher scrupuleusement sur les traces paternelles. Ici la Vierge qui reçoit avec humilité la couronne immortelle des mains de son fils, en présence de la hiérarchie céleste, n'est plus cette jolie bourgeoise Florentine, intronisée dans l'art par les partisans du naturalisme ; c'est une figure tout-à-fait Péruginesque pour le type comme pour les proportions ; quelques uns des anges paraissent également imités de l'école Ombrienne, et parmi les personnages qui occupent la partie infé-

rieure, il y a un saint François ravi en extase, qui rappelle les inspirations les plus heureuses du Pinturicchio et du Pérugin. Plusieurs autres de ses compositions, telles qu'elles sont décrites par Vasari, paraissent littéralement empruntées à ces deux grands-maîtres ; de ce nombre était un tableau de la Nativité, qu'il fit pour le couvent de Cestello, avec toute l'application dont il était capable (1), et où il avait représenté de son mieux le sujet de prédilection des peintres Ombriens, c'est-à-dire la Madone en adoration devant l'enfant Jésus dans la crèche ; et par une combinaison qui se rattachait probablement à une dévotion particulière, il y avait mis un saint François à genoux, et dans le fond un paysage de la plus grande beauté, où il était facile de reconnaître les rochers si pittoresques de l'Avernia, près desquels il avait reçu les stigmates (2). Soit qu'il eût visité ces lieux et le sanctuaire d'Assise en dévot pélerin, soit qu'il eût reçu de seconde main les inspirations mystiques dont cette montagne sainte était devenue le centre, toujours est-il certain qu'il les adopta préférablement aux inspirations bien différentes que

(1) *Affaticandosi assai per superare gli emuli suoi, condusse quell' opera con quella maggior fatica e diligenza che gli fu possibile, etc.* — Vasari.

(2) Vasari, *ibid.*

lui offraient les écoles nationales et sa propre famille.

Des dispositions si heureuses cultivées et affermies par des maîtres comme Fra Bartolomeo et Raphaël, devaient nécessairement produire des choses extraordinaires ; malheureusement les peintures qu'il fit pour plusieurs églises de Florence en ont disparu presque toutes ; les belles fresques dont il avait décoré le monastère des Anges par amitié pour son frère Barthélemy qui y avait pris l'habit religieux, sont détruites depuis bien long-temps (1), et pour apprécier les créations véritablement poétiques de cette imagination si gracieuse et en même temps si chrétienne, l'on est réduit à un petit nombre de chefs-d'œuvre disséminés entre Florence, Prato, Pistoja, la France et l'Allemagne (2). Celui qu'on voit dans l'église

(1) Il y avait représenté des traits de la vie de saint Benoît, en commençant au point où s'était arrêté Paul Uccello qui avait peint une partie du même sujet en grisailles dans le même cloître.

(2) Je veux parler du tableau de l'Assomption qui est au Musée de Berlin. La Vierge portée par un nuage est entourée d'un chœur d'anges. Au dessous on voit les apôtres qui n'ont trouvé que des fleurs dans le tombeau conformément à la légende. Cet ouvrage est évidemment postérieur à celui du Louvre, avec lequel il a d'ailleurs beaucoup de ressemblance pour l'ordonnance et la composition.

de Saint-Pierre à Pistoja, est le plus admirable de tous et sans contredit le plus magnifique trésor d'art que possède cette ville, l'une des mieux partagées de la Toscane. Ce n'est rien de nouveau pour la composition du sujet et pour l'agencement des personnages entre eux, puisque c'est tout simplement une madone avec l'enfant Jésus et quatre saints répartis des deux côtés de son trône; mais quelle richesse de poésie dans cette simplicité! Comme on reconnaît aisément le disciple de Raphaël dans le relief de ces formes si élégantes, dans ce coloris si suave et si harmonieux, dans ces contours si pleins de grâce et de vie, dans ces airs de tête encore plus inaccessibles que tout le reste à la description! Si l'on aborde ce tableau dans un de ces momens trop rares où l'âme a absolument besoin d'admirer, il approche assez de la perfection pour la faire passer de l'enthousiasme à l'extase, et pour y graver quelque chose qui pourra compter parmi les impressions ineffaçables.

Une production presque aussi précieuse du pinceau de cet artiste se trouve à Florence dans la galerie du grand-duc, c'est la représentation de deux miracles opérés par saint Zanobi, patron des Florentins; l'un de son vivant, quand il ressuscita le fils d'une pauvre femme qui avait

étendu le cadavre sur son passage, l'autre après sa mort et à l'occasion de la translation de ses reliques dans la cathédrale, quand un ormeau planté à l'endroit où l'on voit aujourd'hui une colonne en face d'une des portes du baptistère, ayant été touché en passant par le cercueil qu'on portait en procession, reprit tout à coup sa parure de printemps au cœur de l'hiver, et se couvrit miraculeusement de feuilles et de fleurs (1).

Chacune de ces deux traditions populaires a été traitée séparément par Rodolphe Ghirlandajo (2), et s'il a mieux réussi dans l'une que dans l'autre, cela tient moins à l'inégalité des inspirations qu'à la différence des sujets dont l'un présente un point très culminant dans le moment où la prière de la malheureuse mère est exaucée en présence d'une foule émue qui prête aux contrastes les plus pittoresques, tandis

(1) Brocchi, *Vite dei Santi Fiorentini*, p. 84. — Le même sujet fut traité par Ghiberti en bas-relief, sur la châsse même du saint qui est dans une des chapelles de la cathédrale.

(2) Les deux tableaux sont de dimensions égales : ils avaient été commandés à l'artiste par la confrérie de Saint-Zanobi, pour être placés de chaque côté d'une Annonciation de Mariotto Albertinelli qu'on voit encore à l'académie des beaux-arts.

que la liaison entre un cercueil qui passe et un arbre qui reverdit ne pouvant être indiquée qu'à l'aide d'une narration verbale ou écrite, l'autre sujet ne saurait dès lors revêtir que la forme de poésie légendaire, et ne pouvait par conséquent entrer qu'à des conditions très désavantageuses dans le domaine des arts d'imitation. Du reste ce tableau ne laisse rien à désirer sous le rapport de l'exécution et du caractère, et je doute que l'école florentine ait jamais rien produit de si parfait pour la beauté du coloris. Celui qui sert de pendant réunit tous les mêmes genres de mérite ; mais il possède par dessus tout, le mérite de l'expression et de la poésie, et la scène de la résurrection de l'enfant y est rendue avec toute la verve qu'exigeait une composition si éminemment dramatique.

Le disciple chéri de Rodolphe Ghirlandajo fut un certain Michel qu'il aima et qu'il traita avec une tendresse toute paternelle et qui pour cette raison n'est connu dans l'histoire que sous le nom de *Michele di Ridolfo*. D'abord il avait été l'élève de Lorenzo di Credi, et les doctrines qu'il avait puisées à cette école ajoutèrent beaucoup à la sympathie naturelle que son nouveau maître ou plutôt son père adoptif éprouvait pour lui. Ils exécutèrent un très grand

nombre d'ouvrages en commun (1) pour les églises de Florence; le charmant tableau qui orne une des chapelles latérales de l'église du Saint-Esprit, peut donner une idée des œuvres que produisit l'association de leurs pinceaux. Celle-ci se ressent à tel point de l'influence des modèles ombriens, qu'elle paraît là comme une importation étrangère au milieu des produits de l'école nationale; on dirait d'une esquisse de Raphaël à laquelle un disciple florentin aurait mis la dernière main, tant le choix des formes, le caractère idéal des types, les airs de tête et en général l'esprit du contour rappellent la première manière de ce grand maître (2).

Vasari nous dit qu'après la mort de Ridolfo, qui eut lieu en 1560, son disciple chéri continua de travailler avec la même ardeur; mais il

(1) *Costoro che s'amarono come padre e figliuolo lavorarono infinite opere insieme e di compagnia.* — Vasari, *Vita di Ridolfo Ghirlandajo.*

(2) Le plus bel ouvrage qu'ils firent en commun fut pour les Camaldules de Vertigli près de Monte-San-Savino. Dans le cloître, ils peignirent l'histoire de Joseph vendu par ses frères, l'un des sujets favoris de l'école florentine; et dans l'église plusieurs tableaux et plusieurs fresques de la plus grande beauté. On admirait surtout une figure magnifique de saint Romuald; ils furent aidés dans tous ces travaux par le vénitien Battista Franco, grand dessinateur et excellent coloriste. — Voir Vasari, *ibid.*

n'ajoute pas que ce fut avec le même succès (1), et cette réticence s'explique quand on compare les deux ou trois tableaux qui sont à l'académie des beaux arts avec celui qu'ils peignirent en commun dans l'église du Saint-Esprit. Dans les premiers, l'absence de la main du maître ne se remarque que trop, et les traditions de l'école ombrienne n'y paraissent plus que comme un souvenir vague qu'on a bien de la peine à démêler. Mais il ne faut pas oublier que l'artiste touchait presque à la clôture du seizième siècle, et que près de cent ans s'étaient déjà écoulés depuis la régénération tentée avec tant de courage par Savonarole. Après un pareil laps de temps, que pouvait un faible retentissement de sa voix prophétique contre l'invasion simultanée du naturalisme et du paganisme ? Cependant c'était encore un beau triomphe que d'avoir maintenu jusque-là, en dépit de tant d'obstacles, les priviléges de l'art chrétien dans Florence, et d'y avoir naturalisé pour si longtemps le mysticisme des montagnes de l'Ombrie. Assurément on ne peut pas se plaindre que les germes déposés par le Pérugin et Ra-

(1) *Tavole e quadri senza fine* FATTI CON BUONA PRATICA. Vasari lui-même avait employé Michele di Ridolfo dans les travaux qui se faisaient sous sa direction dans les salles du palais vieux.

phaël soient restés stériles; le développement que leur donnèrent Fra Bartolomeo, Lorenzo di Credi et Rodolphe Ghirlandajo, est un phénomène qui ne s'est présenté qu'une fois dans l'histoire de l'art; et s'il faut enfin regarder Michele di Ridolfo comme le dernier représentant de l'école mystique, les sujets religieux qu'il a peints au dessus des deux principales portes de la ville (1) peuvent être considérés comme les dernières traces qu'y laissa le génie de la peinture chrétienne avant de prendre son essor vers des régions plus heureuses.

En revenant sur nos pas jusqu'au commencement du seizième siècle, nous trouverons une autre série de traditions beaucoup moins intéressantes pour nous en elles-mêmes, mais qui méritent cependant notre attention, à cause de la manière admirable dont certains artistes les ont exploitées. Une fois qu'on a quitté la sphère de l'idéalisme dans l'art, si l'on veut que l'imagination humaine ne descende que d'un degré, il faut qu'elle s'arrête dans la sphère du *naturalisme*, en prenant ce mot dans sa plus haute acception. La nature a ses harmonies vivantes

(1) A la porte de San-Gallo c'est la Madone avec l'enfant Jésus, ayant d'un côté saint Jean-Baptiste, patron de Florence, et de l'autre saint Côme, patron des Médicis; à la porte de Prato c'est le même sujet.

et mystérieuses qui se révèlent à l'âme de l'artiste et du poëte, et les dirigent instinctivement dans le choix des formes et des couleurs; de là des combinaisons variées à l'infini, qui, tout en se mouvant dans un cercle de conceptions beaucoup moins sublimes que celles dont s'alimentait l'école ombrienne, occupent néanmoins la première place dans l'histoire de l'art, quand on en est venu à la période de décroissance. Le charme d'un coloris harmonieux n'est pas un mérite aussi superficiel ni aussi matériel qu'on le pense communément; il tient à des conditions d'organisation individuelle auxquelles l'imitation la plus persévérante des plus beaux modèles en ce genre n'a jamais pu suppléer; et sans placer aussi haut que l'a fait Cochin (1) les artistes *qui ont considéré la nature du côté de la lumière et des couleurs, qui est*, selon lui, *la partie la plus essentielle de la peinture*, nous leur devons une sorte de reconnaissance pour avoir donné à cet élément subalterne tout le développement dont il était susceptible.

Il est vrai que, sous ce rapport, l'école florentine n'a jamais approché des écoles vénitienne et lombarde; mais ici il faut encore distinguer entre la vigueur du ton local et l'har-

(1) Voir dans son *Voyage en Italie* ce qu'il dit sur l'école florentine.

monie qui résulte de dégradations habilement nuancées et du clair-obscur ; cette dernière partie constitue ce qu'on pourrait appeler la poésie du coloris, tandis que l'autre n'en est pour ainsi dire que le matérialisme, ou plutôt le sensualisme ; et il faut avouer, à la gloire des artistes florentins, que, même dans les jours de décadence, ils ne se sont pas laissé séduire par la vogue scandaleuse qu'obtenaient les productions cyniques du Titien et de Jules Romain.

Dans la première moitié du seizième siècle, Florence eut quatre grands peintres naturalistes, chacun à un degré différent, suivant les circonstances particulières où il fut placé, ou les influences accidentelles qu'il subit. Leurs noms sont pour le moins aussi célèbres que ceux dont nous avons déjà parlé : ce sont Piero di Cosimo, Mariotto Albertinelli, André del Sarto et le Pontormo.

Le naturalisme de Pierre di Cosimo était d'une espèce toute particulière, et se manifestait souvent sous des formes extravagantes. Son amour de la nature était tel, qu'il regardait l'intervention de la main de l'homme dans ses opérations comme une sorte de sacrilége, et c'était par respect pour elle qu'il ne voulait pas qu'on taillât ses vignes, ou les arbres de son jardin, préférant à la symétrie de tous les pro-

cédés artificiels l'aspect sauvage d'un développement sans ordre et sans frein. Par le même principe, il avait en horreur la sujétion des repas à heure fixe, ainsi que toute gêne imposée par les convenances sociales; et son plus grand bonheur était de s'en aller seul dans des lieux écartés, pour bâtir à son aise des châteaux dans les airs, comme dit Vasari, et pour se livrer à tout le dévergondage de son imagination. Il aimait à voir le ciel parsemé de nuages brisés et irrégulièrement groupés; car ils se transformaient pour lui en batailles, en paysages, en cités fantastiques. Il trouvait le même genre d'inspirations dans le voisinage des hôpitaux, sur les murs où les malades avaient l'habitude de cracher depuis des siècles; et devant ces découpures et ces ondulations de toute forme, de tout âge et de toute couleur, il restait quelquefois des heures entières en contemplation, à moins qu'il ne vînt à entendre le son des cloches ou le chant des moines; car il aurait fui à l'autre extrémité de Florence pour échapper à ce double supplice.

Avec des goûts et des aversions si bizarres, le talent de Pierre di Cosimo ne pouvait manquer d'avoir quelque chose d'inégal et de capricieux, au moins dans tous les sujets où son enthousiasme pour la nature ne lui tenait pas

lieu de poésie intérieure. Pour la représentation immédiate des objets naturels, et même pour la partie musicale de l'art, comme la perspective, le clair-obscur, la force et l'harmonie des couleurs, il était au niveau des premiers artistes de son siècle; et dès sa première jeunesse il s'était signalé par un paysage qu'il avait fait pour servir de fond à un tableau de son maître Cosimo Rosselli, dans la chapelle Sixtine; mais il ne put jamais s'approprier au même point l'élément religieux, comme on peut s'en convaincre en examinant de près, dans ses tableaux d'autel, les deux types fondamentaux de la peinture chrétienne. Dans l'église du Saint-Esprit, à Florence, il y a deux de ses ouvrages qui décorent les deux premières chapelles qu'on trouve à droite et à gauche en entrant, et qui semblent avoir été placés tout exprès en face l'un de l'autre pour mettre en évidence les conceptions prosaïques de Pierre di Cosimo. L'un représente l'Assomption de la Vierge; et rien assurément ne ressemble moins que cette lourde figure au corps glorifié de la mère de Dieu, gravitant vers le séjour céleste. L'autre représente un sujet choisi plus malheureusement encore, s'il est possible : c'est la Transfiguration du Christ sur le mont Thabor, c'est-à-dire l'un des problèmes les plus difficiles

que l'art chrétien ait à résoudre, celui qui exige au plus haut degré dans l'artiste cette exaltation mystique qui forme le caractère distinctif de l'école ombrienne.

Au reste, il s'en faut beaucoup que ces deux tableaux soient les productions les plus remarquables du pinceau de Pierre di Cosimo; le coloris même en est faible et terne, tandis que le couronnement de la Vierge, qu'on voit à la galerie du Louvre (1), est d'un éclat et d'une harmonie qui frappe et charme les sens, et ferait presque pardonner l'imperfection des types, le choix arbitraire du costume dans le principal personnage, et l'air trop riant et trop éveillé des petites têtes d'anges qui ressemblent beaucoup à des amours.

(1) Sous le numero 1204. Cette indication ne saurait être d'un grand secours pour le lecteur qui voudrait juger par lui-même; car les tableaux du Louvre sont souvent placés de manière à décourager la patience la plus persévérante. Par exemple, si on veut étudier l'école religieuse de Florence après Savonarole, il faudra s'arrêter en entrant dans la première salle pour regarder un ouvrage de Rodolphe Ghirlandajo, puis aller à la dernière extrémité de la longue galerie pour en trouver un de son condisciple Lorenzo di Credi. On avait trois tableaux du Pérugin, et on a eu l'incroyable idée d'en placer un dans chaque salle pour la variété. Une charmante miniature de Lorenzo Costa figure à côté d'un portrait de Louis-Philippe; etc., etc.

Mariotto Albertinelli fut l'ami de cœur de Fra Bartolomeo, et, à ce titre, dut se ressentir plus que personne de l'influence que ce dernier exerça sur plusieurs artistes contemporains. Aussi les travaux de l'un ont-ils souvent été confondus avec ceux de l'autre, à cause de la parfaite ressemblance du style, et particulièrement de la touche et du coloris; sous ce dernier rapport, Mariotto alla au moins aussi loin que son condisciple, et quelques uns de ses tableaux ne seraient pas indignes de figurer à côté de ceux de l'école vénitienne.

Mais, pour la grandeur des idées et la pureté de l'expression, il fut bien inférieur à Fra Bartolomeo, et dans le choix de ses types, il sut rarement s'élever au dessus du naturalisme le plus vulgaire. Comme il n'avait ni assez d'élévation, ni assez de poésie dans l'âme pour comprendre Savonarole, il lui voua la haine la plus acharnée, et se rangea parmi les défenseurs du paganisme et des Médicis. Il avait fondé de trop belles espérances sur le patronage de cette famille, et il s'était trop appliqué à l'étude des statues antiques, pour écouter sans humeur les déclamations du rigide prédicateur contre tout ce qui mettait obstacle à la régénération politique et religieuse des Florentins.

Outre ce double motif d'antipathie, il en avait

encore un autre qui tenait à une constitution morale profondément vicieuse, à laquelle l'amitié de Fra Bartolomeo fut d'abord un heureux contrepoids, mais qui reprit probablement le dessus, quand la catastrophe de Savonarole eut séparé les deux amis; car rien n'annonce qu'ils se soient recherchés plus tard. A mesure qu'ils avançaient dans leur carrière respective, la divergence devenait de plus en plus prononcée. Tandis que l'un dévouait son pinceau exclusivement aux compositions religieuses, l'autre, qui n'avait jamais connu l'enthousiasme du vrai et du beau, se laissait dominer par les caprices et les passions les plus ignobles, renonçant à son art pour aller tenir taverne à la porte de San-Gallo; puis après avoir suffisamment essayé de ce nouveau métier, retournant à son atelier avec le surcroît de grossières habitudes récemment contractées, et faisant marcher de front la peinture et la débauche, jusqu'à ce qu'un excès d'intempérance commis pendant son séjour à Viterbe, termina sa carrière à l'âge de 45 ans par le genre de mort le plus honteux (1).

A bien des égards, on pourrait appeler Mariotto Albertinelli le Giorgione de l'école flo-

(1) Vasari, *Vita di Mariotto, Albertinelli*, passim.

rentine ; tous deux vécurent et moururent à peu près de la même manière ; tous deux furent dominés par la même fougue de tempérament et par le même penchant invincible pour le naturalisme ; tous deux échouèrent dans la représentation des sujets pieux et mystiques, et excellèrent dans la partie musicale de l'art, dans tout ce qui constitue la beauté du coloris.

Trois tableaux de Mariotto Albertinelli, conservés dans les collections de Florence, y font l'effet de produits étrangers placés parmi ceux de l'école florentine, qui pâlissent presque tous à côté de ces teintes vigoureuses entre lesquelles les transitions et les nuances sont ménagées de manière à concilier la suavité avec la force, ce que l'artiste, dans son point de vue, regardait comme le but suprême de l'art.

Son chef-d'œuvre en ce genre est une Annonciation qui se trouve à l'académie des beaux arts, et dont il soigna les moindres détails avec une patience extraordinaire, au moins en ce qui concernait les effets de lumière, la magie du clair-obscur et de la perspective. Sous ce rapport il est impossible de rien voir de plus vigoureux et à la fois de plus harmonieux et de plus suave ; et cependant l'ouvrage a dû beaucoup perdre en changeant de place ; car l'artiste l'avait retouché et même refait à plusieurs

reprises pour satisfaire ses propres exigences, et pour y distribuer les ombres et les lumières de la manière la plus convenable au local auquel il était destiné.

Du reste il ne faut chercher dans ce tableau aucune des qualités qui distinguent ceux de l'école Ombrienne, c'est du naturalisme tout pur. Le type de la Vierge est vulgaire, celui du Père éternel dans les airs est choquant, les anges qui l'entourent, ceux du moins auxquels il a voulu donner un air riant, sont de véritables caricatures, et quant au messager céleste qui vient faire la salutation angélique, rien dans ses traits n'annonce un être supérieur à l'espèce humaine.

Un autre tableau, au moins égal à celui-là pour le charme et la vigueur du coloris, et certainement supérieur pour le choix des types, a passé de l'église de Saint-Julien dans la même galerie; il représente le Christ en Croix avec les deux autres personnes de la Trinité immédiatement au dessus, le tout peint sur un fond d'or duquel la principale figure se détache admirablement. A tout prendre, c'est peut-être de tous les ouvrages de l'artiste celui où il a été le plus heureusement inspiré.

Son tableau de la Visitation, qui fait partie de la collection du grand-duc, est plus géné-

ralement admiré, soit parce qu'il est plus connu, soit parce qu'il efface par la force du relief les produits les plus remarquables de l'école Florentine, genre de mérite qui frappe au premier coup d'œil l'observateur même le plus inattentif.

Les sept ou huit dessins de Mariotto, qui se trouvent dans la galerie de Florence, peuvent être regardés comme le complément nécessaire de ses œuvres, qui sont malheureusement trop rares. Il y a surtout une tête de femme qui, pour la beauté du type, est bien supérieure à toutes les Madones de ses peintures à l'huile. Il y a tant de suavité dans les contours et tant de charme dans l'expression, qu'on serait tenté de l'attribuer à Léonard de Vinci. On y trouve aussi la première esquisse de la Visitation, et l'on y remarque dans la physionomie de sainte Élisabeth quelque chose de plus affectueux que dans le tableau, je ne sais quel épanouissement de joie plus profonde. Une sainte famille dont les contours sont on ne peut plus légèrement tracés, surpasse de beaucoup le dessin de la Visitation en grâce et en beauté, et s'il y avait ajouté le charme de son brillant et harmonieux coloris, ce ravissant ouvrage aurait certainement été son chef-d'œuvre.

On prendrait volontiers André del Sarto pour un disciple de Fra Bartolomeo ou de Mariotto Albertinelli, tant il y a de ressemblance entre ses tableaux et les leurs pour tout ce qui tient au coloris et au clair-obscur, et même pour le style général du dessin. Sans être placé sous leur discipline immédiate, il s'inspira instinctivement des ouvrages de ces deux grands maîtres, et cette affinité secrète fut plus puissante que n'aurait pu l'être un enseignement direct et continu. D'ailleurs on peut dire, à bien des égards, qu'il puisa à la même source qu'eux; car quand il passa de l'école de Jean Barile dans celle de Pierre di Cosimo, il consacrait toutes les heures dont il pouvait disposer, et particulièrement les jours de fête, à l'étude des fresques qui décoraient les cloîtres et les églises, et plus tard il fut l'un des plus empressés et des plus assidus dans la salle où étaient exposés les fameux cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange.

Ce fut là que se forma l'étroite amitié qui l'unit au peintre Franciabigio, et qui dura jusqu'à la mort de ce dernier, arrivée environ vingt ans après. L'un se trouvait sans maître, depuis que Mariotto Albertinelli avait fermé son atelier pour tenir taverne; l'autre commençait à ne pouvoir plus supporter l'humeur fan-

tasque de Pierre di Cosimo, de sorte que rien ne s'opposa à l'exécution du projet que les deux amis formèrent sur-le-champ, de vivre et de travailler fraternellement ensemble, afin de se frayer une voie commune à la fortune et à la gloire.

Peu de temps après, la confrérie de Saint-Jean-Baptiste, appelée *la compagnia dello scalzo* (1), fournit à André del Sarto l'occasion de commencer une grande composition cyclique où l'on peut observer d'autant mieux les progrès de son talent, qu'il y travailla à plusieurs reprises pendant les quinze années qui s'écoulèrent entre le commencement et la fin (2). Il s'agissait de représenter en douze compartimens l'histoire du Précurseur : l'artiste débuta capricieusement par le baptême du Christ, et déjà l'on put remarquer dans ce premier essai ce qui devait caractériser son style, la pureté et la facilité du dessin, la simplicité de l'ordonnance, et par dessus tout, une main singulièrement heureuse à tracer sur le mur ou sur la toile les figures d'anges et d'enfans.

(1) Ainsi appelée, parce que dans les processions solennelles, un des membres avait coutume de porter le crucifix pieds nus.

(2) Le premier compartiment est de 1510 et le dernier de 1525.

Dans ce tableau et dans celui de la Prédication dans le désert, il y a plusieurs emprunts faits à des peintres antérieurs et même à des peintres ultramontains. Dans le premier, la figure du Sauveur, celle de saint Jean et jusqu'aux deux petits anges qu'on voit à genoux sur la rive droite du fleuve, sont évidemment copiés de la grande fresque de Dominique Ghirlandajo dans le chœur de Santa Maria Novella; dans le second, ce ne sont plus seulement les œuvres de Ghirlandajo, ce sont aussi celles d'Albert Durer qui sont mises à contribution (1), et cette double prédilection qui trahit déjà un penchant très décidé pour le naturalisme, prouve que les leçons de Pierre di Cosimo avaient porté leurs fruits.

Le troisième compartiment dans l'ordre chronologique, est celui où saint Jean baptise la foule; le progrès de l'artiste y est encore plus visible que dans le second, et la raison de cette supériorité est que, dans l'intervalle, il exécuta le tableau à l'huile qui est dans l'église de Saint-Jacques à Florence, et les cinq peintures à fresque de la cour de l'église de

(1) Une figure d'homme vêtue d'une longue robe, et une femme assise avec un enfant sont des sujets tirés d'une des gravures de la petite Passion.

l'Annonciation, où sont représentés plusieurs miracles de saint Philippe Benizzi (1). La première, qui a pour sujet la rencontre du lépreux auprès de Buonconvento, offre encore quelque chose de dur et d'angulaire dans le style, et je ne sais quoi de décousu dans la composition ; mais auprès de la fresque de Cosimo Rosselli, l'un de ses derniers et de ses plus mauvais ouvrages, celui d'André del Sarto paraît un chef-d'œuvre. Le tableau suivant où l'on voit les blasphémateurs frappés de la foudre, n'a déjà plus besoin de ce rapprochement pour exciter l'admiration, tout y est plein de mouvement et de vie ; le choix des attitudes, la distribution des groupes, le goût du dessin et surtout le coloris attestent des progrès singulièrement rapides. Sous ce dernier rapport, le troisième tableau qui représente une jeune fille exorcisée par le saint, est encore bien supérieur aux deux autres, tant pour le ton que pour l'harmonie, et la progression ascendante continue dans les deux derniers, le coloris du cinquième ne laissant au spectateur absolument rien à désirer.

André del Sarto avait à peine vingt-trois ans,

(1) Saint Philippe Benizzi naquit à Florence en 1233. L'ordre des Servites, auquel il appartenait, avait été fondé en 1193 par sept jeunes Florentins, unis par les liens de la plus touchante amitié.

quand il termina cette série de productions simples et naïves qui ne font pas moins d'honneur à son âme qu'à son pinceau. Dans les deux années qui suivirent, il commença de recueillir les fruits du désintéressement qu'il avait montré en entreprenant une si longue tâche à vil prix ; plusieurs nobles florentins l'encouragèrent par leur patronage, et lui demandèrent des madones et des saintes familles qui sont aujourd'hui perdues, et dont on peut tout au plus apprécier approximativement la valeur d'après l'Annonciation du palais Pitti, laquelle précéda immédiatement les cinq ou six tableaux de dévotion qu'il exécuta pour des particuliers.

Le coloris en est admirable, le dessin correct, les têtes d'anges on ne peut plus gracieuses et plus animées; mais la Vierge, prosaïquement conçue, trahit le côté faible de l'artiste, c'est-à-dire, son impuissance absolue à s'élever jusqu'à l'idéalisme de l'art. De grossiers penchans d'abord mal combattus, puis devenus à peu près insurmontables, ajoutèrent de nouvelles entraves à son imagination déjà très paresseuse à prendre l'essor, et pour comble de malheur, sa passion honteuse pour Lucrezia del Fede prit tellement possession de son âme et de toutes ses facultés, qu'il l'intronisa dans un grand nombre de tableaux, en guise de ma-

donc, renouvelant ainsi le scandale donné par le moine Lippi, et même portant quelquefois l'impudence, le sacrilége et le mauvais goût jusqu'à la faire paraître avec des symptômes très visibles de grossesse. Cette dégradation morale n'empêcha pas ses progrès dans toutes les directions que le naturalisme comporte, comme le prouve la magnifique composition où le portrait de cette femme fut introduit par lui pour la première fois (1); je veux parler de la naissance de la Vierge, qu'il peignit à fresque dans la cour de l'église de l'Annonciation, et où il déploya une grandeur de style, une richesse de coloris, une grâce et une variété d'expression, que le voisinage de l'histoire de saint Philippe Benizzi, peinte dans le même lieu trois ans auparavant, rendent encore plus remarquable. Dans le compartiment qui suit, il représenta les rois mages venant adorer l'enfant Jésus dans la crèche; mais l'objet de leur adoration ne paraît nulle part, et cette manière de simplifier ou de rajeunir la vieille composition traditionnelle de l'école florentine, ressemble bien plutôt à une mutilation qui, sans doute, serait remarquée davantage, si l'éclat du coloris

(1) Lucrezia était alors devenue l'épouse d'André del Sarto, par suite de la mort de son premier mari.

et la manière dont sont traitées toutes les parties accessoires, n'enlevaient l'admiration du spectateur.

Ces deux ouvrages accrurent singulièrement la vogue dont il jouissait déjà. De toutes les parties de l'Italie et même des pays étrangers, on lui demanda des madones et des saintes familles, et à dater de cette époque, il en peignit une quantité si considérable, qu'il serait impossible de les énumérer toutes. Celle qu'il fit pour le florentin Gaddi est une des plus célèbres, à cause du pompeux éloge qu'en a fait Vasari, et à cause des nombreuses copies qu'en fit André del Sarto lui-même (1). Pour la vigueur du coloris et le charme du clair-obscur, c'est véritablement un chef-d'œuvre; mais, outre que la tête de la madone est encore le portrait de sa Lucrezia, dont l'air est tant soit peu renfrogné, il y a, dans l'expression du visage de l'enfant Jésus, quelque chose de forcé qui se trouve rarement dans ses autres tableaux représentant le même sujet.

Cette sainte famille de Gaddi a été signalée comme marquant le passage de l'artiste à une

(1) Ces copies ne sont presque jamais littérales, comme on peut le voir en comparant la Sainte Famille du palais Barberini à Rome et celle de lord Grosvenor à Londres, avec l'original qui se trouve à Florence.

manière plus large et plus grandiose que la précédente, et à laquelle appartiennent, outre une douzaine de madones et de saintes familles dispersées dans les principales galeries de l'Allemagne et de l'Italie, la fameuse tête du Christ et le chef-d'œuvre déjà connu sous le nom de *Madonna di San Francesco*.

Les trois saintes familles qui se trouvent dans la collection du roi de Bavière sont bien supérieures à celles du Belvédère, à Vienne, du palais Sciarra, du palais Borghèse et du palais Colonna, lesquelles paraissent avoir été des productions à peu près contemporaines (1). Dans les tableaux de la galerie de Munich, le paysage même semble avoir été traité avec une prédilection toute particulière. Le plus intéressant des trois est sans contredit celui où la Vierge et sainte Élisabeth, formant avec les deux enfans un groupe singulièrement gracieux, semblent écouter, dans une sorte d'extase, les modulations d'un concert céleste.

Pour la suavité du pinceau, la beauté du coloris, la magie du clair-obscur, et en général pour tout ce qui constitue la perfection de la partie technique de l'art, la tête du Christ qui

(1) C'est-à-dire de l'année 1515 à laquelle appartient aussi l'Annonciation qui est au palais Pitti.

décore la chapelle de Michelozzi, dans l'église de l'Annonciation, ne laisse rien à désirer au spectateur le plus exigeant; et quoique le type trahisse l'impuissance d'une imagination qui s'élevait rarement au dessus du gracieux, il est infiniment moins vulgaire que le type de ses madones, et on peut ajouter que cette image du Sauveur n'est pas indigne de la place qu'elle occupe sur cet autel, à côté de la peinture miraculeuse qu'on y conserve (1), et qui n'a pas cessé d'être, depuis six cents ans, l'objet mystérieux de la dévotion populaire.

La madone de saint François, qui figure à juste titre parmi les chefs-d'œuvre de la tribune de Florence, forme pour ainsi dire le point culminant dans la carrière d'André del Sarto. Toutes les qualités dont nous avons parlé plus haut s'y trouvent réunies à un degré de perfection dont il y a peu d'exemples parmi les monumens de l'art, et de plus on remarque dans les extrémités un goût de dessin qui semble imité de Michel-Ange, plus d'ampleur dans les draperies, plus de relief dans le modelé, et même

(1) La légende dit que l'artiste ayant terminé tout son ouvrage à l'exception de la tête de la Vierge, qu'à plusieurs reprises il s'était vainement efforcé de tracer, s'endormit d'un profond sommeil pendant lequel un ange vint achever sa tâche pour lui.

plus de noblesse dans la tête de la Vierge. Quant au saint François et à l'Enfant Jésus, ils ont, l'un toute la grâce, et l'autre toute la simplicité imaginables; et si la physionomie de saint Jean-Baptiste avait un peu plus de verve et d'enthousiasme prophétique, les figures accessoires ne laisseraient rien à désirer (1).

En 1518, André del Sarto, alors âgé de trente ans, fut invité par François Ier à venir s'établir en France, où il avait été précédé par Léonard de Vinci, et où il devait être bientôt suivi par Benvenuto Cellini, par maître Roux et par le Primatice. L'offre était trop séduisante pour qu'il ne l'acceptât pas avec empressement. Son premier ouvrage, après s'être établi dans sa nouvelle résidence, fut le portrait du dauphin, pour lequel il fut généreusement récompensé par son royal protecteur (2); et ce premier encouragement, joint à l'intérêt que lui témoignaient Louise d'Angoulême et le connétable de Montmorency, stimulant son zèle et son imagination, les productions de son pin-

(1) A la même époque appartient le tableau de la *Dispute*, qui est au palais Pitti, et qui fut considerablement endommagé par une inondation de l'Arno en 1557.

(2) Il reçut 300 écus, c'est-à-dire le sextuple de ce qu'il avait reçu pour ses cinq premières fresques de la cour de l'Annonciation.

ceau se succédèrent avec une rapidité non moins profitable pour lui que satisfaisante pour ses patrons. De tous les tableaux qui furent exécutés par lui à cette époque, la galerie du Louvre n'en a conservé que trois : l'un représente la Charité entre deux enfans, et est aussi remarquable par la pureté du dessin que par la simplicité de la composition ; mais on reconnaît dans le coloris l'influence d'un ciel plus nébuleux. Le second, représentant une sainte famille dont les divers personnages sont mis en rapport les uns avec les autres de la manière la plus attendrissante, est aussi d'un ton généralement froid ; mais le troisième annonce un pinceau qui réagit vigoureusement sur les influences locales. Il est également admirable sous le rapport du dessin et de l'expression ; et si l'on n'y retrouvait pas encore le prosaïque portrait de sa Lucrezia, dont l'image semblait le poursuivre partout, on n'hésiterait pas à donner à cette brillante et correcte composition la préférence sur les deux autres (1).

(1) Ce tableau est porté dans le catalogue sous le n° 858, et les autres sous les n°s 855 et 856. André Squazzella, élève d'André del Sarto, resta en France après son départ pour Florence, et on peut juger par un de ses tableaux qui est au Louvre à quel point il s'était approprié son style. Cette ressemblance explique pourquoi nous possédons tant d'ouvrages attribués à son maître.

Tel était l'ascendant que cette femme impérieuse exerçait sur son esprit, même de loin, qu'après avoir souillé les produits de son pinceau, elle réussit encore, par son opiniâtre égoïsme, à avilir son caractère. Sous prétexte de régler définitivement ses affaires domestiques, André del Sarto demanda et obtint la permission de faire un voyage dans sa patrie, et même il reçut de François Ier une somme considérable pour acheter des tableaux et des statues. L'ignoble tentation de rester à Florence et de s'approprier cet argent, fut rendue irrésistible par les prières et les larmes de la belle Lucrezia; et comme après cet acte de bassesse et d'ingratitude il n'osait plus se montrer dans les rues, il alla cacher sa honte et ses remords dans le couvent de l'Annonciation, où, en retour de l'asile qui lui était octroyé, il peignit dans le jardin la parabole évangélique du maître de la vigne, en deux compartimens, l'un et l'autre aujourd'hui fort endommagés; et, dans le cloître même, un Christ mort, particulièrement remarquable par la précision des détails anatomiques (1), et un tableau à l'huile représentant le corps du Sauveur descendu de la

(1) Ce tableau fait partie de la collection de l'académie des beaux-arts à Florence.

croix, au milieu des personnages qui figurent ordinairement dans cette scène si pathétique (1).

Pendant les sept années qui suivirent le retour d'André del Sarto à Florence, il exécuta beaucoup plus de peintures à fresque que de tableaux à l'huile ; c'était le genre qui lui avait le mieux réussi d'abord ; et comme le long travail qu'il avait commencé dix ans auparavant pour la confrérie de Saint-Jean-Baptiste (*compagnia dello scalzo*) avait été fort peu avancé, durant son absence, par son ami Franciabigio, il ne demanda pas mieux, dans les tristes circonstances où il se trouvait, que de continuer cette œuvre, qui lui rappelait de purs et délicieux souvenirs. C'est pourquoi, à la suite des deux premiers compartimens, il en peignit quatre autres représentant saint Jean saisi et emprisonné par les officiers d'Hérode ; Hérodias dansant devant son père ; la décapitation de saint Jean, et la présentation de sa tête à la mère d'Hérodias. L'art admirable avec lequel l'horreur de ces deux dernières scènes est déguisée par l'artiste, est un mérite dont il lui faut savoir d'autant plus de gré qu'il est plus rare, même parmi les peintres du seizième siècle. Dans l'a-

(1) Ce tableau se trouve maintenant à Vienne dans la galerie du Belvédère.

vant-dernier tableau, le bourreau est placé de manière à ce qu'on n'aperçoive ni son visage, dont la dureté causerait une pénible distraction, ni le cou tranché de la victime; et dans le dernier, le même objet est à moitié caché par le bras de celle qui porte cette tête encore sanglante à sa maîtresse.

La madone de la porte Pinti, si long-temps célèbre pour avoir été respectée par les soldats mercenaires pendant le siége de 1529, a disparu depuis long-temps de son tabernacle, et n'est plus connue que par les nombreuses copies qui en furent faites avant sa destruction (1). Immédiatement après cet ouvrage, il faut placer la peinture à fresque qu'il fit dans le palais de Poggio a Cajano, où il avait pour collaborateurs son fidèle ami Franciabigio et le Pontormo, digne à tous égards de leur être associé. Malheureusement pour les trois peintres, l'historien Paul Jove fut chargé du choix des sujets, et son pédantisme classique ne lui permit de rien imaginer de mieux que des représentations historiques ou mythologiques tirées de l'antiquité

(1) Cette destruction eut lieu sous Côme Ier qui voulut faire enlever la fresque. Il y en a une copie dans la galerie de Florence, une autre dans le palais Corsini, et une troisième dans la collection du marquis de Stafford à Londres.

païenne. Le pauvre André del Sarto eut à représenter Jules César recevant le tribut du règne animal; et, quoique les lions, les tigres, les girafes, les singes, ainsi que les détails d'architecture, soient traités avec tout le soin dont l'artiste était capable, on voit que son pinceau et son imagination n'étaient pas à l'aise dans cette sphère étrangère.

De 1521 à 1524, nous n'avons à signaler aucune peinture à fresque, et seulement trois tableaux à l'huile, qui font partie de la collection du palais Pitti, l'un représentant un saint Jean-Baptiste, traité avec assez de verve, l'autre, une sainte famille admirablement dessinée et d'un coloris vigoureux, mais un peu plus heurté qu'à l'ordinaire, et le troisième, sans contredit le plus intéressant de tous, contenant une sorte d'abrégé de l'histoire de Joseph en miniature, dans un style qui devait être merveilleusement adapté au talent naturel de l'auteur, et auquel il est à regretter qu'il ne se soit pas exercé davantage.

Cet ouvrage est en deux compartimens qui faisaient partie d'un meuble dont le Florentin Borgherini avait voulu décorer la chambre nuptiale de son fils. La tâche fut partagée entre André del Sarto, le Pontormo, Granacci et le Bachiacca, qui excellait à peindre les figures de petites dimensions; et il faut convenir que le

choix des artistes ne faisait pas moins d'honneur au goût de Borgherini que le choix du sujet. Nous aurons occasion de parler plus tard des compartimens que peignit le Pontormo; ceux de Bachiacca font aujourd'hui partie d'une collection particulière (1). Quant à la portion du travail exécutée par Granacci, on ne sait pas ce qu'elle est devenue.

André del Sarto reprit alors pour la troisième fois les fresques de la confrérie de Saint-Jean-Baptiste, commencées par lui quinze ans auparavant. Il lui restait à peindre les trois premiers compartimens dans l'ordre biographique, savoir : Zacharie dans le temple, la visitation, et la naissance du Précurseur. C'est dans la dernière de ces compositions que l'artiste semble avoir été le plus heureusement inspiré; elle produit certainement plus d'effet qu'aucune des précédentes, et l'on sanctionne avec un véritable plaisir l'éloge qu'en a fait Vasari, excellent juge quand il n'est pas aveuglé par des préjugés d'école.

Enfin, comme complément de son œuvre, il peignit dans le même lieu quatre petites figures représentant la Foi, l'Espérance, la Justice et la

(1) Je veux parler de la collection de M. Sandford, à Florence.

Charité. Ce sujet mystique, placé en dehors du domaine du naturalisme, n'était pas de la compétence d'André del Sarto, et ses inspirations ne venaient pas d'assez haut pour qu'en le traitant il pût approcher des artistes de l'école ombrienne. Quand le spectateur a l'imagination obsédée par les trois figures en grisaille, et de dimensions analogues, qui sont à la galerie du Vatican, ce point de comparaison devient formidable pour tous ceux qui ont essayé de marcher sur les traces de Raphaël (1).

La longue tâche qu'André del Sarto venait d'accomplir pour la confrérie de Saint-Jean-Baptiste, le retour au genre de travail par lequel il avait débuté dans sa carrière, et la pratique presque constante de la peinture à fresque, lui avaient donné, dans cette branche supérieure

(1) André del Sarto copia vers cette même époque (1525) un tableau de Raphaël avec une fidélité si prodigieuse, que Jules Romain lui-même, qui avait travaillé à l'original, refusa de croire que ce fût une copie jusqu'à ce que Vasari lui en eût montré la preuve. C'était le fameux portrait de Léon X entre deux cardinaux, qui avait été promis par Clément VII au duc de Mantoue, et dont Octavien de Médicis ne voulait pas priver Florence. Cette copie, à laquelle le récit de Vasari a donné tant de célébrité, se trouve aujourd'hui au musée de Naples où on continue de l'admirer, mais cependant sans lui donner, comme a fait Richardson, la préférence sur l'original.

de l'art, une facilité d'exécution à laquelle peu de peintres contemporains pouvaient se vanter d'être parvenus.

Le chef-d'œuvre si universellement connu sous le nom de *Madonna del Sacco*, occupe parmi ses ouvrages à fresque la même place que la *Madonna di San Francesco* parmi ses peintures à l'huile. Ce groupe admirable de trois figures placées dans des attitudes aussi simples que gracieuses, est bien supérieur à la plupart des saintes familles qu'il avait peintes jusqu'alors; les draperies surtout, trop souvent un peu mesquines dans ses tableaux, sont traitées avec un goût exquis; le type de la Vierge a beaucoup plus de noblesse, et en général il y a de la beauté et même de la majesté dans les formes.

Avant son départ pour la France, André del Sarto avait peint dans le réfectoire du couvent de San Salvi, à un mille de Florence, quatre figures de saints et une représentation de la Trinité; et son ouvrage avait si bien réussi qu'on lui fit les plus vives instances pour obtenir que, sur le mur voisin, il représentât la cène du Christ avec ses apôtres. Nous avons déjà dit pourquoi la partie la plus importante de cette tâche était au dessus de ses forces. Ici la tête du Sauveur est encore inférieure à celle qu'il fit pour l'église de l'Annonciation : sous tous ces

autres rapports, cette grande composition mérite d'occuper une place distinguée parmi les produits de l'école florentine au seizième siècle. La division heureuse des différens groupes, les airs de tête si parfaitement caractérisés dans leur variété, l'absence totale de monotonie dans un sujet où cet écueil est presque inévitable, la vigueur que conserve encore le coloris, malgré le dommage causé au tableau par l'inondation de 1557, tout cela prouve que l'artiste avait recueilli toutes ses forces pour l'exécuter, et explique en même temps l'irrésistible impression qu'il produisit sur les Florentins en 1529, quand, après avoir abattu tous les édifices voisins, avec une partie de l'église et du cloître, pour empêcher que l'armée assiégeante n'en tirât parti, ils arrivèrent devant la grande peinture à fresque du réfectoire; *tout-à-coup*, dit un historien contemporain, *ils s'arrêtèrent tous muets* et immobiles d'admiration, comme si une puissance invisible avait paralysé leurs bras et leurs langues (1).

Quoique l'exaltation mystique fût parfaitement étrangère à l'imagination d'André del Sarto, et qu'il fût un peintre naturaliste dans toute la force du terme, cependant l'air du cloî-

(1) Varchi, *Storie Fiorentine*, lib. 10.

tre et du sanctuaire vivifiait et épurait quelquefois son talent. Jamais il n'avait été mieux inspiré que quand il avait travaillé chez les frères servites du couvent de l'Annonciation, ou dans le monastère de San Salvi, ou dans la magnifique solitude de Vallombrose, dont les moines lui demandèrent un tableau pour la décoration d'une de leurs chapelles, appelée par eux le Petit Paradis (*Paradisino*), à cause de sa situation sur le sommet d'un rocher d'où la vue plonge au loin dans la vallée de l'Arno. La composition qu'il fit pour eux a cela de remarquable qu'elle se rapproche beaucoup de celles du Pérugin dans la disposition des personnages qui n'y sont pas mis en action, mais seulement juxta-posés sans aucune relation l'un avec l'autre : c'est vraiment un tableau d'autel ; et saint Jean l'évangéliste, saint Bernard, saint Michel et saint Jean Gualbert, fondateur de l'ordre en 1040, y sont exposés comme objets de vénération, et non pas comme acteurs d'une scène historique (1).

Pendant les trois dernières années de sa vie, c'est-à-dire de 1527 à 1530, André del Sarto

(1) Ce tableau est à Florence dans la collection de l'académie des beaux-arts avec tous ses annexes, c'est-à-dire avec les quatre miniatures qui formaient le gradin, et qui représentent des scènes tirées de la vie de chacun des quatre saints.

eut sa part des affreuses calamités qui accablèrent sa patrie. Si l'on excepte le saint Jacques qu'il peignit pour la bannière de la confrérie de ce nom (1), le bel ouvrage qu'il exécuta dans le chœur de la cathédrale de Pise, à côté de ceux de Beccafumi et du Sodoma (2), et un autre tableau qu'on voit au palais Pitti (3), tout ce qu'il fit pendant ces trois années se trouve pour ainsi dire lié à l'histoire des malheurs publics. Ce fut pour échapper aux ravages de la peste qui enlevait jusqu'à cinq cents personnes par jour, et dont Machiavel nous a laissé une si effrayante description (4), qu'il alla peindre pour les religieuses de San Pietro di Luco trois tableaux dont un seul subsiste aujourd'hui, et figure à bon droit parmi les plus belles productions de son auteur, sinon pour la force du coloris et la magie du clair-obscur, au moins pour la symétrie de l'ordonnance, pour la vérité de l'expression, et pour un certain effet pathétique qui est renfermé dans de justes limites, et qui

(1) Cet ouvrage est à la galerie de Florence.

(2) Il y a cinq figures : saint Jean-Baptiste, saint Pierre, sainte Catherine, sainte Agnès, sainte Marguerite ; les deux dernières surtout sont on ne peut plus gracieuses.

(3) Il représente la Madone avec l'enfant Jésus dans les airs, et au dessous plusieurs saints en adoration.

(4) Machiavelli, *Opere*, p. 433.

convient parfaitement au sujet : c'est la scène de douleur autour du corps de Jésus-Christ, une pitié, *una pietà*, comme disent les Italiens avec une admirable concision. Tout ce qu'on peut trouver à redire, c'est que la conception n'est pas originale, et semble presque entièrement empruntée à Fra Bartolomeo, comme on peut le voir par la comparaison des deux tableaux qui se trouvent l'un et l'autre dans la collection du palais Pitti (1).

Au milieu de la consternation générale qui régnait à Florence, André del Sarto pensait avec douleur à l'asile qu'il aurait pu trouver en France s'il avait su conserver les bonnes grâces de son royal protecteur. Comme moyen de réconciliation, on lui proposa de peindre pour François Ier le *sacrifice d'Abraham;* et il faut avouer, à la gloire de l'artiste, qu'il travailla rarement avec plus de verve et de succès. Il y a dans la figure et dans l'attitude d'Abraham une grandeur et une dignité vraiment extraordinaires dans les productions du même peintre, et Vasari signale avec une sorte d'enthousiasme l'expression divine de fermeté et de foi vive

(1) Des deux tableaux qui sont perdus, l'un représentait la Visitation, l'autre était une répétition de la tête du Christ qu'il avait peinte pour l'église de l'Annonciation.

qu'on remarque sur le visage du père au moment où il va sacrifier son fils. La figure du jeune Isaac paraît empruntée au fameux groupe du Laocoon, et est à elle seule un chef-d'œuvre de l'art pour la perfection du dessin (1).

Au plus fort des troubles qui, en 1529, agitaient la république, Octavien de Médicis, qui n'avait pas été compris dans la proscription de ceux qui portaient ce nom, voulut avoir une sainte famille de la main d'André del Sarto, qui trouva sans doute une distraction consolante dans l'accomplissement de cette tâche; car le tableau qu'il fit, au bruit de l'orage qui grondait déjà sur sa patrie, l'emporte pour la grâce sur toutes ses œuvres précédentes, et suppose dans l'artiste qui l'exécuta au milieu de circonstances pareilles, une imperturbable sérénité d'âme et une sorte de préoccupation poétique dont on l'aurait à peine cru capable (2).

Trois capitaines qui avaient été placés en ob-

(1) L'original de ce tableau est, suivant les uns, au musée de Lyon, suivant les autres à la galerie de Dresde. Il est probable que l'un et l'autre sont de la main d'André del Sarto.

(2) Ce tableau est au palais Pitti. Quand l'artiste alla le présenter à Octavien, ce dernier avait presque perdu la tête, et ne voulut pas en entendre parler. Plus tard, il récompensa l'artiste en lui donnant le double du prix convenu.

servation sur la montagne de San Miniato, ayant déserté leur poste et emporté la solde de leurs compagnies, le grand conseil décida qu'ils seraient pendus en effigie, et représentés dans cette ignoble attitude sur la façade d'un des édifices publics. Pour l'exécution de cette dernière partie de la sentence, André del Sarto fut choisi pour bourreau, et il n'eut pas plus tôt terminé cette tâche qu'on lui en imposa une autre du même genre pour flétrir la mémoire de trois citoyens rebelles, qu'il fut obligé de peindre suspendus au gibet par un pied seulement.

Florence capitula, et la peste entra dans ses murs avec l'armée conquérante. Si André del Sarto avait été un ardent patriote comme Michel-Ange Buonarotti, ses derniers momens auraient été bien amers; mais si les angoisses du patriotisme lui furent épargnées sur son lit de mort, il en éprouva d'autres peut-être plus cruelles par l'abandon de son indigne épouse Lucrezia, qui ne se crut pas obligée à rester auprès de lui du moment où ce devoir devint un danger pour elle. Tel fut le digne dénouement de cette malheureuse liaison qui avait déshonoré sa jeunesse, dégradé son caractère et son imagination, et empoisonné toute sa vie. Il mourut absolument seul, et ce fut la confrérie de Saint-Jean-Baptiste qui, par reconnaissance autant

que par charité, se chargea du soin de ses funérailles (1).

Il aurait eu quelqu'un pour recueillir son dernier soupir, si son fidèle ami Franciabigio et son disciple chéri Puligo ne l'avaient pas déjà précédé dans la tombe. Ces deux peintres s'étaient tellement ressentis de son influence, que leur histoire ne fait qu'un avec la sienne. Franciabigio, après avoir quitté l'atelier de Mariotto Albertinelli, avait associé sa fortune d'artiste à celle d'André del Sarto, et les frères servites du couvent de l'Annonciation leur avaient fourni l'occasion de travailler ensemble dans la cour de leur église, où l'on voit encore aujourd'hui la belle fresque de Franciabigio, mutilée par lui dans un accès de colère contre les moines, qui l'avaient découverte avant le temps. Elle re-

(1) Il laissa en mourant plusieurs tableaux non achevés, entre autres trois qui sont au palais Pitti et qui représentent l'Assomption de la Vierge, sujet à peu près étranger jusqu'alors au pinceau de l'artiste.

Tout ce qui a rapport à la vie et aux ouvrages d'André del Sarto est tiré de Vasari, de Biadi (*Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto, raccolte da manuscritti e documenti autentici*, 1830), et surtout de l'ouvrage récemment publié par Adolphe Reumont, qui a fait sur les lieux les recherches les plus consciencieuses et a montré dans sa critique autant de sagacité que de justesse. C'est à lui que je dois d'avoir pu observer l'ordre chronologique.

présente le mariage de la sainte Vierge, et l'ordonnance a beaucoup de rapports avec celle du fameux Sposalizio de Raphaël. Plus tard, pendant que l'un des deux amis travaillait dans le palais du roi de France, l'autre devenait son successeur et son continuateur dans le local de la confrérie de Saint-Jean-Baptiste, où il peignit, dans deux compartimens qui se suivent, d'abord le saint Précurseur encore enfant, recevant à genoux la bénédiction de ses parens avant de quitter la maison paternelle, ensuite sa rencontre avec l'Enfant Jésus dans le désert. Une certaine grâce enfantine qu'on observe surtout dans la première de ces deux compositions, en constitue le principal mérite, mais ne suffit pas pour faire illusion sur leur infériorité quand on les compare avec celles qui les entourent. Franciabigio n'aurait jamais dû peindre en grisaille ou en clair-obscur, car c'était son coloris qui faisait le charme de ses peintures à fresque, comme on peut le voir dans la cour de l'Annonciation et dans le palais de Poggio a Cajano, où il peignit Cicéron porté en triomphe par les Romains.

Le plus remarquable de ses tableaux à l'huile est à la galerie de Dresde, et celui-là soutiendrait avantageusement la comparaison avec ceux d'André del Sarto pour la grâce et le fini des

détails, et même pour la beauté et la pureté du dessin. C'est un fragment de meuble à la décoration duquel avaient aussi concouru le Pontormo et le Bachiacca, dont nous avons déjà parlé. Si c'était encore pour orner une chambre nuptiale, il faut avouer que le sujet était assez singulièrement choisi : c'est David apercevant, de la terrasse de son palais, Bethsabé qui se baigne au milieu de ses femmes; et ce dernier groupe est traité avec une suavité de pinceau qui semble avoir pour but d'expliquer la violence de la tentation à laquelle le roi succomba (1).

Puligo était sorti de l'école si pure et si féconde de Rodolphe Ghirlandajo ; mais entraîné par son goût naturel dans une autre direction, il rechercha la société des artistes qui faisaient marcher de front l'amour des plaisirs et l'amour de l'art, et de chute en chute il tomba dans un abrutissement irrémédiable, dont le dernier terme fut un genre de mort non moins honteux que celui de Mariotto Albertinelli. Je ne crois pas qu'il y ait un seul ouvrage de Puligo qui mérite d'occuper une place dans l'histoire de l'art. A force de fréquenter André del Sarto,

(1) Vasari dit, dans la vie de Franciabigio, qu'en été il avait tous les jours des modèles nus dans son atelier.

il était parvenu à saisir quelques uns de ses airs de tête, et à imiter assez bien son coloris ; mais jamais il ne résulta de cette imitation autre chose qu'une ressemblance superficielle, sous laquelle l'imitateur espérait cacher la pauvreté de ses conceptions, et les incorrections de son dessin.

Parmi les élèves d'André del Sarto, un seul montra véritablement du génie, ce fut le Pontormo, qui eut en outre pour maîtres Léonard de Vinci, Pierre di Cosimo et Mariotto Albertinelli. Pendant qu'il travaillait sous ce dernier, il peignit pour premier essai de son pinceau une Annonciation que Mariotto prenait plaisir à montrer à Raphaël ; celui-ci, en la voyant, prédit que l'auteur serait un peintre du premier ordre. Il n'avait pas encore atteint sa vingtième année (1), et déjà cette glorieuse prédiction était à moitié accomplie par la production de deux figures représentant la Foi et la Charité, qu'il peignit à fresque au dessus du portique extérieur de l'église de l'Annonciation. Vasari en parle avec un enthousiasme qui ne lui est pas ordinaire : *C'était*, dit-il, *la plus belle œuvre de ce genre qu'on eût jamais vue jusqu'alors* (1). Et quand Mi-

(1) C'était en 1512, et il était né en 1493.

(2) *Questa fu la più bella opera in fresco che insino*

chel-Ange la vit pour la première fois : *Si Dieu prête vie à ce jeune homme*, s'écria-t-il avec admiration, *il élèvera notre art jusqu'au ciel.*

Il paraît que tous ces éloges inquiétèrent André del Sarto, qui avait déjà eu un premier accès de jalousie contre son élève, à l'occasion d'une descente de croix qu'il lui avait fait peindre au dessous de son tableau de l'Annonciation, et qui, malgré ses petites dimensions, ne laissait pas d'éclipser un peu la composition principale. Dès lors il ne vit plus dans le Pontormo qu'un rival dangereux; et quand les suffrages de Raphaël et de Michel-Ange vinrent confirmer ses craintes, il traita son disciple de la même manière qu'on reproche au Titien d'avoir traité le Tintoret, c'est-à-dire qu'il le chassa de son atelier.

Environ quatre ans après cet ignoble procédé, pendant qu'André del Sarto peignait sa fameuse tête de Christ pour l'église de l'Annonciation, le Pontormo exécutait dans la cour voisine la magnifique peinture à fresque qu'on

allora fosse stata veduta giammai (Vita di Pontormo).

Cette fresque est aujourd'hui méconnaissable; mais on peut en voir la première esquisse dans la collection de la galerie de Florence, et l'on comprendra l'admiration de Vasari.

y admire encore aujourd'hui, et dont les formes nobles et grandioses, le dessin à la fois gracieux et hardi, annoncent un talent aussi flexible qu'élevé, qui participe en même temps du style de Raphaël et de celui de Michel-Ange. Le sujet représenté est la visite de la Vierge à sainte Élisabeth, et il est impossible de ne pas apercevoir au premier coup d'œil à quel point cette représentation est supérieure à celle d'André del Sarto dans la confrérie de Saint-Jean-Baptiste, et même, pour ce qui tient à la poésie de l'art, à celle qu'on regarde avec raison comme le chef-d'œuvre de Mariotto Albertinelli.

Cependant ce bel ouvrage du Pontormo n'est pas celui auquel Vasari, son biographe et son contemporain, donne la préférence sur tous les autres. Dans la petite église de Saint-Michel se trouve une madone du même artiste qu'il met au dessus de toutes ses productions antérieures et postérieures, et dont il fait pour ainsi dire le point culminant de sa carrière. Bien que le coloris de ce tableau soit altéré en plusieurs endroits, et que la proportion entre les ombres et la lumière y soit évidemment dérangée, il conserve encore assez sa beauté primitive pour justifier l'admiration de Vasari; seulement on en retrancherait volontiers une certaine exagération de symétrie qui fait que l'espace est par-

tagé avec une rigueur géométrique entre les différentes figures, et que les attitudes, les dimensions, les courbures se correspondent, de chaque côté de la madone, avec une régularité qui n'est ni pittoresque ni naturelle. Du reste, le type de la Vierge ne s'élève pas au dessus de l'école dont le Pontormo était sorti.

Quand Paul Jove, sur l'invitation du pape Léon X, distribua leurs tâches respectives aux trois artistes qui devaient travailler à la décoration du palais de Poggio a Cajano, son pédantisme n'imagina rien de mieux pour le génie du Pontormo que d'insipides représentations allégoriques, comme l'Automne avec ses moissonneurs, Pomone et Diane, et d'autres divinités, avec tout l'étalage de leurs attributs mythologiques. Ce travail, interrompu en 1521 par la mort de Léon X, et confié une seconde fois au Pontormo par Clément VII en 1534, fut repris par lui tellement à contre-cœur que jamais il n'eut le courage de le terminer.

Au reste il ne faut pas attribuer cette langueur à sa répugnance pour les sujets tirés des traditions fabuleuses du paganisme, car il peignit spontanément, et même *con amore*, plusieurs tableaux de ce genre, dont un, représentant une Vénus ou une Léda, se voit à la galerie de Florence, et prouve que, pour la finesse du

modelé, la grâce des contours et la suavité du pinceau, il pouvait égaler quelquefois les grands maîtres de l'école lombarde ou vénitienne.

A tout prendre, je ne sais pas si le charme des peintures qu'il fit, concurremment avec André del Sarto, Granacci et Bacchiacca, pour la chambre nuptiale de Borgherini, n'efface pas celui de toutes ses autres compositions. Nous avons déjà dit que chacun d'eux avait à représenter une partie de l'histoire de Joseph. Des trois compartimens qui furent peints par le Pontormo, deux sont conservés à la galerie de Florence; l'on ignore ce qu'est devenu le troisième. Sur le premier on voit Joseph traîné en prison par les satellites de Pharaon, et un peu plus loin un magnifique palais avec d'autres épisodes de la même histoire. Sur le second, particulièrement remarquable par l'habile distribution des groupes, on le voit qui présente au roi son vieux père et toute sa famille à leur arrivée en Égypte, et dans la représentation de cette scène biblique on trouve tous les caractères du style patriarchal à un bien plus haut degré que dans aucun des ouvrages contemporains. Cela même fait sentir plus vivement encore la perte du troisième compartiment où était représentée, sans doute avec

non moins de verve, la rencontre de Joseph et de son père Jacob (1).

Quand le Pontormo exécutait cet ouvrage, en 1523, il en avait commencé un autre bien plus considérable dans le cloître de la chartreuse auprès de Florence, et son humeur, naturellement sauvage et mélancolique, s'était si bien accommodée du genre de vie qu'il menait dans cette retraite, que, pour faire durer son bonheur plus long-temps, il traînait sa tâche en longueur en faisant des vœux pour qu'elle ne finît jamais.

Ce fut là que se manifestèrent les premiers symptômes de la révolution qui s'opéra dans son imagination et dans son style, et qu'il commença à donner le démenti à la prédiction de Michel-Ange. Émerveillé de quelques gravures

(1) Vasari fait mention de deux autres ouvrages du même genre, dont la perte n'est pas moins regrettable, savoir : le Supplice des 11,000 Martyrs, et les principaux traits de la vie de saint Jean-Baptiste, peints par lui sur le *carro della Zecca* qu'on portait en procession le 25 juin.

Le Pontormo fit aussi plusieurs tableaux pour François Ier, entre autres la Résurrection de Lazare qui n'est plus au Louvre, et dont Vasari fait un grand éloge. Il ne nous reste de lui qu'une Sainte Famille et le magnifique portrait d'un graveur contemporain.

d'Albert Dürer qui lui tombèrent sous la main, il se figura que la ville de Nuremberg avait été la terre natale du beau, et il se précipita dans cette nouvelle voie avec un aveugle enthousiasme, sur lequel Vasari n'a pas tort de se répandre en lamentations, car c'était descendre dans une sphère bien inférieure à celle où son génie s'était mû librement et hardiment jusqu'alors. Son premier essai dans ce goût ultramontain fut la vie de Jésus-Christ, qu'il peignit dans l'un des cloîtres.

A cet engouement en succéda un autre qui fut plus durable, et non moins fatal. Michel-Ange ayant dessiné pour le marquis de Vasto un Christ apparaissant à la Madeleine, le Pontormo y ajouta le charme de son coloris, et le résultat de cette combinaison fut si universellement admiré que les deux artistes furent obligés de s'associer de la même manière pour concourir à la production d'une Vénus qui n'excita pas moins d'admiration (1).

De ce double succès le Pontormo conclut que le plus court chemin pour arriver à la fortune

(1) Une figure de prophète qui se trouve parmi les dessins du Pontormo à la galerie de Florence, et dont le style grandiose est empreint d'une forte originalité, prouve qu'il aurait pu ressembler à Michel-Ange sans être plagiaire.

et à la gloire était de s'approprier autant que possible le style et la manière de Michel-Ange, et il acheva d'abjurer son individualité, déjà considérablement affaiblie. Ce fut à tel point que son pinceau en devint absolument méconnaissable. Quand le duc Côme, pour complaire à Donna Maria, sa mère, le chargea de peindre dans sa maison de Castello, des dieux et des déesses avec les figures allégoriques des sept arts libéraux, on n'y reconnut plus l'auteur de la peinture à fresque de Poggio a Cajano : c'était une confusion d'attitudes étranges et de contorsions démesurées qui choquaient l'œil autant que le goût (1).

Malgré ce symptôme de décadence prématurée, on lui donna, par respect pour son ancienne réputation, une tâche plus considérable encore dans l'église de Saint-Laurent, et ce dernier témoignage du rapide déclin de son talent fut la triste et stérile occupation des onze dernières années de sa vie ; on disait même que sa mort avait été causée en partie par l'extrême mécontentement de lui-même où il était tombé.

Avec lui s'éteignit l'école mixte, à moitié religieuse et à moitié naturaliste, qui avait jeté un si grand éclat sur l'école florentine pendant la

(1) Vasari, *Vita di Pontormo*.

première moitié du seizième siècle. Le moment approchait où le naturalisme tout pur devait y triompher sans aucun mélange d'élément religieux ni même poétique, et Angiolo Allori, le disciple chéri du Pontormo, ne contribua pas peu à ce triomphe; mais son histoire appartient à une autre période, dont l'histoire nous occupera plus tard. On sera peut-être surpris de ne pas voir figurer Michel-Ange et ses immortels travaux dans celle que nous venons de parcourir; c'est que son influence a été faible et presque inaperçue sur les grands peintres dont nous venons de parler, et n'a été décisive que sur Granacci et Bugiardini, desquels il faut dire encore qu'ils ne purent le suivre que de très loin. Le fameux carton qu'il exposa dans une des salles du palais, en 1504, fut très lent à porter ses fruits, et la grande révolution qu'il opéra dans les arts du dessin doit être bien plutôt attribuée aux peintures de la chapelle Sixtine, dont nous aurons occasion d'apprécier la valeur et les effets quand nous parlerons de l'école romaine.

Le silence que nous avons gardé sur les œuvres de Léonard de Vinci tant admirées et tant étudiées par ses contemporains étonnera également; mais ce n'est pas dans sa patrie que le génie de ce grand homme paraît dans toute

sa hauteur et dans tout son éclat; c'est à Milan d'où il étendit son action sur les villes d'alentour, et où il eut la gloire de fonder une école rivale de l'école florentine pour la perfection du dessin, et de l'école vénitienne pour la perfection du coloris.

CHAPITRE VIII.

Ecole vénitienne. Pourquoi la poésie chrétienne dut-elle revêtir à Venise la forme de légende, et la forme d'art préférablement à toute autre. Peintres byzantins. Travaux de Giotto et de ses disciples. Ecole païenne fondée à Padoue par Squarcione et continuée par Mantegna. Relations de l'école vénitienne avec l'école ombrienne d'une part et avec l'école germanique de l'autre. Les Vivarini à Murano; les frères Bellini élèves de Gentil da Fabriano. Consistance donnée par Jean Belin à l'école religieuse pure. Ses disciples ou continuateurs, Cima da Conegliano, Basaïti, Caupaccio, Mansueti, Catena, François et Jérôme Santa-Croce; et dans les villes de la terre-ferme depuis Bergame jusqu'à Udine, Cariano, Previtali, Bissolo, Pennachi, Pellegrino da San Daniele, etc. Qualités distinctives de l'Ecole vénitienne. Enthousiasme religieux et patriotique.

On n'est pas dans l'habitude de chercher de la poésie chrétienne dans l'histoire de la répu-

blique de Venise ; drame vénitien, épopée vénitienne, sont des accouplemens de mots qui n'ont pas encore figuré dans l'énumération des produits littéraires des peuples modernes ; l'éloquence vénitienne n'a pas fait beaucoup plus de bruit, et comme les compositions lyriques, élégiaques ou pastorales n'y ont été ni assez nombreuses ni assez saillantes pour être la matière de recherches sérieuses de la part des écrivains étrangers, Venise, dépouillée de sa grandeur politique et commerciale n'a pas même obtenu le genre d'hommage qui est dû aux nations les plus avancées dans leur déclin, quand elles ont fait dans leurs beaux jours des provisions de gloire et de dignité pour leur vieillesse.

Cette injustice a tenu à plusieurs causes, dont la plus importante a été l'avortement de la langue vulgaire chez les habitans des Lagunes ; car le dialecte vénitien, le plus suave, le plus naïf et le plus harmonieux de tous ceux qui se parlent en Italie, est tellement limité dans ses ressources, que son emploi devient impossible quand il s'agit de mettre de la force ou de la dignité dans le langage ; et les Vénitiens eux-mêmes avaient si bien senti cette impuissance, qu'aux funérailles des doges, des capitaines de mer et des hommes illustres dans tous les

genres, l'orateur chargé de prononcer leur éloge funèbre se croyait obligé de recourir à une langue morte pour interpréter dignement les sentimens de reconnaissance et d'admiration que le héros, objet de la cérémonie, avait laissés dans les cœurs de ses concitoyens. A plus forte raison les auteurs de poëmes héroïques durent-ils s'imposer l'obligation d'emprisonner leurs pensées dans un idiome qui, outre l'inconvénient de n'être pas fait pour elles, avait encore celui de créer dans l'état je ne sais quelle poésie savante et privilégiée dont le peuple était exclus, et d'empêcher la circulation de la vraie poésie, de la poésie populaire dans tous les membres du corps social.

La langue latine devint donc, parmi les patriciens et parmi les savans chargés de leur éducation, la langue de l'enthousiasme et de l'imagination; les victoires sur terre et sur mer furent chantées en latin; les annales de Venise furent écrites en latin par les historiographes de la république; et, par un excès de fanatisme qu'on a peine à comprendre, la divine comédie du Dante fut traduite en latin.

Tous les monumens de cette littérature bâtarde subsistent encore aujourd'hui; mais personne jusqu'à présent n'a songé à les retirer du cercueil où ils ont été déposés en naissant. Il

semble qu'on soit convenu de les regarder comme des œuvres mortes, et en quelque sorte comme des non-valeurs dans l'inventaire des richesses intellectuelles de l'Italie moderne. Ce jugement a pu être quelquefois trop sévère, mais au fond il n'est pas injuste : l'injustice a été de s'arrêter à certaines formes déterminées, comme l'épopée et le drame ; et, sur ce que Venise n'avait rien produit de marquant dans aucun de ces deux genres, d'affirmer que le génie du peuple vénitien n'avait pas répondu à la grandeur du rôle qu'il a joué dans l'histoire. On n'a pas recherché si la sève poétique qui fermenta toujours dans ces âmes ardentes ne s'est pas échappée par une autre issue, et si, à défaut des formes classiques envahies par une langue étrangère, elle n'en a pas revêtu d'autres plus originales et plus accessibles aux imaginations populaires. Cette recherche aurait conduit à des conclusions bien différentes de celles qui ont été admises jusqu'à présent par rapport à la poésie vénitienne, réputée la plus pauvre de toutes, et cependant si riche, si variée, si grande et si merveilleuse quand on l'envisage sous la double forme de la légende et de l'art.

A Venise, comme dans le reste du monde chrétien, la légende fut la forme primitive de la poésie, et si elle n'y jeta pas des racines plus

profondes, du moins elle s'y épanouit en une plus grande variété de fleurs qui formèrent comme la décoration de son berceau, et ne perdirent rien de leur fraîcheur dans les beaux jours de la république. Chaque temple, chaque monastère, chaque monument religieux ou national y naissait avec son cortège de légendes, qui allait se grossissant de siècle en siècle, et, comme si les traditions locales avaient été insuffisantes, le peuple allait conquérir celles de l'Egypte, de l'Asie Mineure et de la Grèce, qu'il naturalisait dans ses lagunes, à mesure qu'il y apportait les reliques des saints et des martyrs, pour les soustraire aux outrages des infidèles, devenus maîtres des pays où avaient été fondées les premières églises chrétiennes.

L'ardeur des Vénitiens pour ce genre de conquêtes continua pendant toute la durée du moyen âge; et, sous ce rapport, on peut dire qu'aucune nation européenne ne s'est tant enrichie des dépouilles étrangères, sans que pour cela le génie national ait rien perdu de son originalité et de sa fécondité. Au contraire, la fusion des élémens indigènes avec les élémens venus du dehors, a donné naissance à une poésie légendaire plus riche qu'aucune autre dans ses variétés, et de plus unique dans son genre, en ce qu'elle réunit le sens profond des légendes

italiennes et germaniques avec le charme des créations plus brillantes de l'imagination orientale. Telle fut la forme favorite de la poésie vénitienne, jusqu'au commencement du quinzième siècle, époque à laquelle la forme de l'art lui fut substituée par un instinct mystérieux et infaillible, qui devina le moment où cette substitution devait avoir lieu, afin que le génie national n'éprouvât pas une sorte de stagnation.

Ce n'est pas que Venise ne pût faire remonter bien plus haut l'introduction et la culture des arts parmi ses citoyens : là, comme dans toutes les grandes villes de l'Italie, on a pu citer, à l'appui de ce genre de prétentions, des dates très imposantes et des noms très difficiles à débrouiller dans la nuit des temps ; mais l'origine de l'école vénitienne proprement dite, dans l'acception rigoureusement nationale de ce mot, ne remonte pas au delà du quinzième siècle. Avant cette époque la république avait bien fait des appels au talent de plusieurs artistes étrangers, soit Grecs, soit Florentins, pour les charger de la décoration de ses temples et de ses palais; mais, à l'exception de quelques essais d'imitation superficielle, leurs travaux n'y portèrent d'abord aucun fruit, et cette stérilité semble avoir été plus particulièrement incurable

dans les peintres Byzantins qui furent appelés plusieurs siècles avant ceux de Florence, et dont les rapports avec Venise ne furent, à vrai dire, jamais totalement interrompus. Ces rapports, presque continuels, sont importans à constater, précisément parce qu'ils sont restés sans influence sur l'école vénitienne, née la dernière, malgré les prétendus avantages d'une si ancienne communication avec Byzance, et plus étrangère qu'aucune autre par son style, par ses types, par toutes ses qualités distinctives, aux tristes inspirations qui se puisaient dans les ateliers de Constantinople.

Il est parlé d'artistes Grecs, qui vinrent dès le sixième siècle orner de mosaïques les églises de Grado et de Torcello (1); une autre colonie plus fameuse fut appelée par le doge Selvo, vers la fin du onzième siècle, pour travailler à la décoration de la basilique de saint Marc, et moins de cinquante ans après, la prise de Constantinople par les croisés, en 1204, encombra Venise de peintres Byzantins et des produits de leurs pinceaux (2), ce qui fut pour eux l'occasion d'une sorte de naturalisation définitive; car, à

(1) Lanzi, *Scuola Veneziana, epoca prima.*

(2) Rannuzio, *Guerra di Costantinopoli*, lib. 3, p. 91.

dater de cette époque, les traditions introduites par eux dans Venise n'en disparurent jamais entièrement, et quand plus tard l'école nationale vint les éclipser pour jamais, elles trouvèrent un dernier asile dans une petite église grecque, où elles se sont conservées jusqu'à nos jours (1).

Le petit nombre d'ouvrages exécutés à l'imitation de ces modèles Byzantins, n'ayant exercé aucune espèce d'influence sur le caractère et le développement de la peinture vénitienne, il serait inutile de fatiguer mes lecteurs de cette aride nomenclature. Cherchons plutôt si les germes apportés dans les mêmes lieux par Giotto et ses successeurs n'y ont pas fructifié davantage, et s'ils n'ont pas préparé et déterminé l'explosion du génie national quand il s'est trouvé assez mûr pour commencer son œuvre dans cette direction nouvelle.

Nous avons parlé ailleurs des travaux exécutés par Giotto dans le nord de l'Italie et particulièrement à Padoue, dans la chapelle de l'Arena; mais nous n'avons rien dit des disciples qu'il forma dans cette dernière ville, et qui pro-

(1) C'est l'église de Saint-Georges derrière le palais ducal. Aux jours de fêtes solennelles, on y expose plusieurs tableaux du style byzantin, parmi lesquels il y en a de plus modernes qu'on s'est efforcé de peindre en tout semblables aux autres.

pagèrent ensuite autour d'eux la réforme dont leur maître avait été le premier auteur. Quelques uns d'entre eux se montrèrent ses dignes continuateurs; Jean et Antoine de Padoue ainsi que leur compatriote Giusto décorèrent leur patrie de peintures à fresque, dont plusieurs qui subsistent encore aujourd'hui, justifient pleinement l'admiration qu'ils excitèrent parmi leurs contemporains. Les plus belles sont sur les murs intérieurs et à la voûte du baptistère où ils ont représenté le Christ au milieu des élus de manière à figurer comme un abrégé de la gloire céleste pour le spectateur qui est placé au dessous. C'était la première fois que l'art essayait de produire ce genre d'illusion hérissé d'un si grand nombre de difficultés, et il est curieux de comparer ce premier essai où les bienheureux sont régulièrement disposés en cercles concentriques dans des attitudes roides et uniformes, avec les magnifiques coupoles du seizième siècle où de savans raccourcis combinés avec l'harmonie des couleurs et une très habile dégradation de la lumière, forment un des spectacles les plus radieux que l'art puisse offrir à l'œil humain.

A ces trois disciples de Giotto, il faut ajouter Guariento né dans la même ville et sorti de la même école, mais supérieur à eux par l'origi-

nalité de ses productions dont quelques unes déjà bien endommagées se voyaient encore il y a quelques années à Bassano. La plus importante de toutes, celle dont il orna la salle du grand conseil à Venise en 1365, a malheureusement péri depuis bien des siècles. Le sujet, choisi sans doute par le doge Marc Cornaro qui l'avait appelé, ou par les patriciens qui l'entouraient, annonçait hautement le caractère à la fois religieux et patriotique que la république de Venise voulait imprimer aux beaux-arts ; au dessus du tribunal était représenté le Christ posant une couronne d'or sur la tête de la Vierge qu'entourait un brillant cortège de chérubins et de séraphins, et au dessous étaient écrits ces quatre beaux vers du Dante :

L'amor che mosse già l'eterno padre
Per figlia aver di sua Deità trina
Costei che fu del figlio suo poi madre
De l'universo qui la fa regina.

C'est-à-dire que cette peinture était l'inauguration de la Vierge comme reine de Venise ; et pour que la pensée qui avait présidé à cette pieuse composition fût encore plus clairement exprimée, on y avait introduit comme symbole de la fraternité qui devait régner entre les ci-

toyens, saint Antoine et saint Paul ermite partageant le pain qu'un corbeau venait leur apporter dans leur solitude. Les autres parties de la salle étaient couvertes de tableaux historiques où étaient tracés les siéges et les batailles qui avaient procuré le plus de gloire aux armées de la république, et dont il importait le plus de transmettre le souvenir à la postérité. Ainsi tout l'avenir de la peinture vénitienne était là; tout son cycle lui était tracé d'avance dans l'ordre de subordination conformément auquel il devait être rempli, c'est-à-dire, l'élément religieux et mystique planant au dessus de l'élément social et patriotique : c'était une première prise de possession du domaine de l'art, c'était comme une grande pensée nationale traduite par un pinceau étranger.

L'école à laquelle appartenait Guariento continua de fleurir à Padoue (1) et de fournir des peintres pour la décoration des églises dans toutes les villes voisines; et tel était le développement qu'elle avait acquis au commence-

(1) Il serait facile de donner une longue liste de ses élèves ou successeurs; mais je m'en dispense à cause du peu d'influence qu'ils ont exercé sur le progrès de l'art. Je me contenterai de citer Avanzi et Aldighieri dont on voit encore quelques fresques dans l'église de saint Antoine de Padoue, à la chapelle de Saint-Félix.

ment du quinzième siècle, que Squarcione qui en était alors le chef, comptait dans son atelier jusqu'à 137 élèves. Mais ici nous avons plusieurs distinctions importantes à établir.

L'école de Padoue fut sans contredit la plus riche et la plus brillante de toutes celles que Giotto avait fondées hors de sa patrie et longtemps elle eut plus de chances qu'aucune autre, de présider aux belles destinées qui attendaient l'art chrétien dans le nord de l'Italie, et de peupler de ses colonies toutes les villes environnantes; à la fin du quatorzième siècle elle n'avait déjà plus de rivale dans son voisinage, et au commencement du quinzième elle avait pour ainsi dire le monopole de l'éducation des artistes. Mais alors eut lieu dans son sein une déviation fatale qui lui donna pendant cinquante ans une prospérité apparente, et qui aboutit enfin à la décadence et à la mort.

Squarcione fut le premier qui changea la direction de cette école en la jetant à corps perdu dans les voies du paganisme pour lequel il s'était épris du plus aveugle enthousiasme. Non content des débris d'antiquité qu'il avait recueillis ou étudiés dans ses voyages à travers toute l'Italie, il avait passé en Grèce où il avait trouvé intacts une foule de chefs-d'œuvre depuis mutilés ou détruits, et après une longue

absence durant laquelle son zèle ne s'était jamais ralenti, il était revenu à Padoue tout fier de ses nouvelles conquêtes, et là il avait étalé aux yeux de ses disciples et de ses concitoyens la plus belle collection qu'on eût encore vue non seulement de dessins, mais encore de statues, de torses, de bas-reliefs et d'urnes cinéraires; c'était plus qu'il n'en fallait pour bouleverser les imaginations dans une ville que son université rendait éminemment classique et pour laquelle la première des gloires était de contribuer dans les arts comme dans les lettres, à la résurrection glorieuse du paganisme.

La rareté de ses ouvrages fait qu'on ne peut pas déterminer avec précision le degré d'influence que cet engouement exerça sur lui. Les peintures en clair-obscur qui décoraient jadis le portique des Franciscains à Padoue et qui passaient pour le plus précieux produit de son pinceau, ont été impitoyablement badigeonnées dans le dernier siècle, et un fragment fort endommagé de cette grande composition, découvert dans un petit cloître transformé en bûcher auprès de l'église de Saint-François, est, si je ne me trompe, tout ce qui reste aujourd'hui de Squarcione dans sa ville natale.

Mais l'action du paganisme intronisé par lui dans l'école de Padoue, se découvre dans les

travaux de ses principaux élèves, et particulièrement dans ceux d'André Mantegna le plus célèbre de tous et le plus capable de soutenir la rivalité avec les plus illustres coryphées de l'école florentine.

Il faut dire du moins à la louange de Mantegna qu'il ne s'arrêta pas comme tant d'autres à l'imitation superficielle des produits de l'art antique, mais qu'il s'en appropria souvent l'esprit intime avec une vigueur d'assimilation qui fait regretter d'autant plus la perte d'un temps si précieux qu'il aurait pu consacrer exclusivement à la composition d'œuvres plus vitales. Cette originalité puissante se remarque surtout dans ses allégories et dans les gravures où il a représenté les triomphes de Jules-César (1).

Mais à force d'entrer dans les vues de son maître, et de dessiner constamment des statues, des plâtres et des bas-reliefs, il en vint à donner à ses figures la roideur et la froideur du marbre, et à pétrifier pour ainsi dire tout ce qui sortait de son pinceau. Pourvu que ses contours fussent

(1) Le nombre des gravures de Mantegna s'élève à plus de quarante. Outre les triomphes, il y a des bacchanales, des dieux marins, etc., mais toujours dans un style chaste et sévère. On ne sait ni l'époque précise à laquelle il commença à graver, ni le nom du maître qui le lui apprit.

purs, ses formes élégantes, les plis de ses draperies parallèles, et les règles mécaniques de l'art scrupuleusement observées, il lui importait peu d'ailleurs que ses compositions fussent vivantes ou inanimées (1). Une docilité si aveugle, jointe à un talent dont l'énergie propre se développait rapidement sous ses yeux, émurent tellement les entrailles paternelles de Squarcione, qu'il voulut que le jeune Mantegna devînt son fils adoptif (2); mais quelque temps après cette adoption, un artiste vénitien, qui avait beaucoup plus de poésie dans son âme, et qui, par conséquent, en mettait beaucoup plus dans ses œuvres, étant venu faire ressortir la sécheresse et le pédantisme des doctrines professées par Squarcione, la fidélité de son cher disciple commença d'être ébranlée, et la fille du peintre étranger, qui était Jacques Bellini, acheva de conquérir son imagination et son cœur. Devenu, par cette défection, le frère et le condisciple du fameux Jean Belin, qui joue un si grand rôle dans l'histoire de la peinture vénitienne, il améliora peu à peu son style et

(1) Ce reproche lui est adressé par Lanzi lui-même qui certes ne tenait guère à l'orthodoxie en matière de peinture. — *Scuola Veneziana, epoca prima.*

(2) Mantegna fit son premier tableau en 1448, à l'âge de dix-sept ans. — Vasari, *Vita di Mantegna.*

son coloris, mais sans jamais secouer entièrement le joug que lui avait imposé son premier maître, et regardant toujours l'imitation des belles statues antiques comme le but suprême de l'art. Le premier ouvrage qu'il fit dans l'église des *Eremitani,* à Padoue, et qui représente l'histoire de l'apôtre saint Jacques, fut amèrement critiqué par Squarcione lui-même, qui trouvait les figures si roides, si dépourvues de naturel et de vie, qu'il aurait mieux valu, selon lui, les peindre sur le mur en grisailles ou en couleur de marbre, afin de mettre le coloris plus en harmonie avec le dessin. Quoique cette critique fût envenimée par la rancune, et presque révoltante dans la bouche de celui qui la faisait, Mantegna vit qu'elle était juste au fond, et pour ne plus encourir les mêmes reproches, il se mit à dessiner beaucoup d'après nature avant de mettre la main à l'histoire de saint Christophe, qu'il avait à peindre dans la même chapelle, et qui est en effet une composition plus vivante et plus animée (1). Le même genre de progrès fut remarqué dans le saint Marc qu'il peignit pour l'église de Sainte-Justine, et sur le visage duquel il voulut

(1) Malheureusement il n'y a que le compartiment inférieur qui soit de Mantegna. Le reste a été peint par ses condisciples ou par ses élèves.

exprimer à la fois la méditation du philosophe et l'enthousiasme du prophète (1).

Sans énumérer tous les travaux exécutés par lui, pendant plus d'un demi-siècle, à Padoue, à Vérone, à Rome, où il fut appelé par Innocent VIII, et à Mantoue, où il fut attiré par le marquis Louis de Gonzague, qui lui fit peindre dans son palais le triomphe de César, devenu, par le moyen de la gravure, son plus célèbre ouvrage; sans reproduire, d'après Vasari, la stérile nomenclature de tous ceux qui ont été ou détruits ou dispersés dans les galeries étrangères, je signalerai, parmi les plus remarquables de ses productions, la célèbre *Madone de la Victoire*, le grand tableau à trois compartimens qui est dans l'église de Saint-Zénon, à Vérone, et par dessus tout, les deux compositions allégoriques qu'on voit à la galerie du Louvre, et qui doivent appartenir à une époque de sa vie où son talent avait atteint toute la force et toute la maturité dont il était susceptible. Dans l'une, on voit les neuf Muses qu'Apollon fait danser au son de sa lyre; au dessus, Mars et Vénus, debout,

(1) L'entreprise était belle sans doute; mais quiconque aura vu ce tableau qui est aujourd'hui à la galerie de Milan, trouvera qu'elle était au dessus des forces de l'artiste.

avec des traits et dans des attitudes qui n'ont rien de commun avec le cynisme de la volupté païenne ; d'un côté, Vulcain dans sa forge, de l'autre, Mercure avec Pégase, disposés de manière à former un contraste qui se rattache sans doute au groupe principal par un lien allégorique assez difficile à saisir. Quelques unes des Muses sont d'une beauté ravissante, sans avoir été copiées sur des statues antiques (1), et la figure de Vénus, d'un type non moins original ni moins gracieux, sévère et chaste malgré sa nudité, prouve invinciblement que des imaginations chrétiennes pouvaient concevoir le *beau* d'une manière indépendante, même en traitant des sujets profanes.

Dans le second tableau, qui représente une sorte de lutte entre le bon et le mauvais principe, le contraste est encore plus frappant que dans le premier, à cause des génies infernaux et des vices dont les figures hideuses sont mises en opposition avec les figures célestes de la foi, de l'espérance et de la charité. L'homme qui a le plus vivement senti l'art chrétien dans les temps modernes, et qui portait dans ses jugemens esthétiques toute la candeur d'une belle

(1) La danse des Muses par Jules Romain est évidemment un emprunt fait à Montegna.

âme jointe aux lumières d'un beau génie, Frédéric Schlegel qui visita le Louvre dans le temps où, par un brutal abus du droit de conquête, une multitude de chefs-d'œuvre de toutes les écoles italiennes y avaient été récemment accumulés, ne craignait pas d'avouer, au risque de passer pour un barbare, que ces deux ouvrages allégoriques de Mantegna étaient dans cette immense collection ceux devant lesquels il s'arrêtait le plus souvent et le plus longtemps (1), et le dernier subjuguait tellement son imagination, par son sens profond et par son caractère grandiose, que le seul digne éloge qu'il croyait pouvoir en faire était de le comparer avec les sublimes allégories de la *Divine Comédie* du Dante. Il n'hésitait pas à placer cette belle composition même au dessus de la fameuse *Madone de la Victoire*, qui se trouve aussi dans la galerie du Louvre, et qui fut commandée à Mantegna par le marquis de Mantoue, en mémoire du succès obtenu sur Charles VIII à la bataille de Fornoue (2). C'est

(1) *Vor keinem Gemählde habe ich hier öfter und länger verweilt, etc.*

Voir ses lettres écrites de Paris en 1803, dans le VIe vol. de ses *Œuvres*, édit. de Vienne.

(2) La date de la victoire est 1495; par conséquent Mantegna était presque septuagénaire quand il termina ce tableau.

une œuvre digne de la grande réputation de l'auteur, et pour la science du dessin, et pour l'imposante sévérité des figures accessoires, et surtout pour le charme du coloris dans tous les détails de ce berceau de fleurs, sous lequel la Vierge avec l'enfant Jésus, sainte Élisabeth avec le petit saint Jean, les quatre patrons de Mantoue et François de Gonzague sont disposés avec beaucoup de symétrie et un peu de confusion à cause du défaut d'espace.

Outre sa vénération pour les statues antiques, Squarcione avait communiqué à son élève le goût très prononcé qu'il avait lui-même pour la perspective linéaire, et qui probablement lui avait été inspiré, dès son jeune âge, par les merveilles que le florentin Paul Uccello venait d'exécuter en ce genre dans la ville même de Padoue. Mantegna, qui se sentait doué de dispositions très spéciales pour cette branche de la peinture, la cultiva avec tant de zèle et de succès, qu'il surpassa bientôt et ses successeurs et ses contemporains, non seulement par la savante combinaison des lignes par rapport au rayon visuel, mais encore par la profondeur et l'étendue de ses connaissances théoriques, puisqu'il composa un traité sur cette matière (1).

(1) Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*, p. 15.

Les géans en clair-obscur que Paul Uccello avait peints dans le palais des Vitelliani à Padoue, étaient aussi pour lui un objet d'étude et d'émulation, et à force de s'exercer à tracer des raccourcis nouveaux, et à surmonter les plus grandes difficultés en ce genre, il parvint à produire cette figure étonnante du Christ mort qu'on voit à la galerie de Milan, et qui, par la position du cadavre étendu en face du spectateur, offrait à l'artiste un problème réputé jusqu'alors insoluble.

On est surpris de ne pas trouver parmi les disciples de Mantegna un seul peintre qui ait laissé de grands souvenirs dans le nord de l'Italie. Ni Ansuino de Forli, ni Buono de Ferrare, qui furent l'un et l'autre ses collaborateurs dans l'église des *Eremitani*, à Padoue (1); ni Lorenzo de Lendinara qui, au rapport de Vasari, passait pour un peintre excellent dans la même ville (2); ni le véronais Monsignori qui excellait aussi lui dans la perspective, et qui fut égale-

— Plus loin, p. 46, il dit que Mantegna est le premier qui ait ouvert les yeux aux Italiens pour la science de la perspective. Daniel Barbaro, patriarche d'Aquilée, en fait un éloge non moins pompeux dans son *Traité de la Perspective*, p. 13.

(1) *Notizia d'opere di disegno, publicata da Morelli*, p. 23.

(2) Vasari, *Vita di Mantegna*.

ment attiré à Mantoue par la munificence des Gonzagues (1); ni enfin les deux fils de Mantegna lui-même, si intimement initiés à ses doctrines, et si profondément versés dans la science des raccourcis, qui sans doute leur parut être la plus belle portion de l'héritage paternel; en un mot, pas un de ces personnages, auxquels leurs compatriotes et leurs patrons décernaient d'avance l'immortalité, ne figure maintenant dans l'histoire de l'art, à moins que ce ne soit pour servir de complément à de stériles nomenclatures (2).

Ce triste résultat prouve plus invinciblement qu'aucune théorie, la funeste influence exercée par l'élément païen sur les arts d'imagination, toutes les fois qu'il n'a pas été rigoureusement subordonné à l'élément religieux, le seul qui contienne le germe de traditions véritablement vivaces. Quelle différence, à cet

(1) Un de ses meilleurs tableaux, représentant saint Bernardin et saint Louis, est au Musée de Milan.

(2) Lanzi parle d'une multitude de peintures à fresque tant sur les façades des maisons que dans les églises de Mantoue, et d'une quantité non moins considérable de tableaux à l'huile qui se trouvaient dans les galeries particulières, et qui n'avaient de Mantegna que les défauts sans avoir aucune de ses qualités. Tout cela court maintenant l'Europe sous le nom imposant de Mantegna.

égard, entre Milan et Mantoue! Dans ces deux villes nous trouvons précisément, à la même époque, des colonies étrangères appelées pour suppléer au défaut d'écoles nationales; mais le fondateur de l'une est Léonard de Vinci, dont le génie n'a pas besoin du secours des statues antiques, et qui cherche dans des inspirations d'un autre ordre les garanties de grandeur et de durée qu'il veut donner à l'école milanaise; dans l'autre au contraire domine une tendance qui, en excluant le développement et l'originalité, fait que tout s'y réduit à l'imitation d'œuvres mortes, et à l'application plus ou moins savante de la géométrie à la peinture. On dirait qu'une sorte de fatalité s'était attachée à cette pauvre ville de Mantoue; car, au moment où expirait l'école défectueuse fondée par Mantegna, elle accueillait avec des transports d'admiration le cynique Jules Romain, dont le pinceau dépourvu de véritable poésie était toujours incomparable quand il s'agissait de distiller le poison.

Fort heureusement pour Venise, ce ne fut pas là qu'elle alla chercher ses inspirations; ce ne fut pas même à Padoue, alors enclavée dans le territoire de la république, ce qui rendait le voisinage d'autant plus dangereux : non, l'école vénitienne sut puiser à une source plus pure,

et mérita d'offrir pendant près d'un siècle le spectacle d'un développement analogue à celui que nous avons tant admiré dans l'école ombrienne. Ce n'est pas qu'elle se soit élevée à cette hauteur par ses propres forces; au contraire les influences étrangères y ont abondé plus qu'aucune autre part; mais elle repoussa toujours avec un instinct admirable toutes celles qui ne s'accordaient pas avec sa tendance éminemment religieuse. L'artiste qui contribua le plus à gâter l'école florentine par son naturalisme, le fameux moine Lippi vint éblouir les Padouans par les produits de son brillant pinceau, et les merveilles qu'on racontait de ses peintures à fresque dans l'église de Saint-Antoine et dans la chapelle du Podestat, durent aussi faire quelque bruit à Venise (1); et cependant il est certain qu'il n'y fut chargé d'aucun travail. Cette défaveur est encore plus surprenante à l'égard de Mantegna, dont les ouvrages étaient si recherchés dans le reste de l'Italie, et qui, dans la sphère d'attraction dont il était le centre, exerçait une sorte de dictature patriarchale à laquelle très peu d'artistes cherchaient

(1) Vasari, *Vita di Fra Filippo Lippi.* — Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, p. 5, 28 et note 5. Ces deux peintures à fresque ont été détruites.

à se soustraire. Venise seule, entre toutes les villes voisines, ne la reconnut jamais ; et franchissant les espaces intermédiaires, elle aima mieux se mettre en communication avec l'école pure et mystique qui commençait à fleurir dans les montagnes de l'Ombrie ; et cette prédilection, fondée sur des sympathies profondes, se manifesta assez tôt pour avoir le temps de prendre racine dans les esprits, avant la grande invasion du naturalisme et du paganisme dans l'art, vers la fin du quinzième siècle.

Parmi les peintres voyageurs qui contribuèrent à établir ces relations de fraternité entre les deux écoles, les plus intéressans sont Crivelli et Gentile da Fabriano, entre lesquels il se fit un véritable échange, chacun d'eux ayant travaillé dans le pays de l'autre, l'ombrien Gentile à Venise, et le vénitien Crivelli dans la ville même de Fabriano. Ce dernier se fit surtout admirer par la vigueur et par la fraîcheur de son coloris admirablement conservé jusqu'à nos jours, comme on peut le voir dans plusieurs de ses tableaux à la galerie de Milan ; mais il paraît que ceux qu'il fit après un plus long séjour en Ombrie, avaient, outre ce genre de mérite, celui de la grâce, de l'expression, du mouvement, et même quelque chose de pé-

ruginesque par anticipation (1), s'il est vrai qu'un de ses ouvrages, qui décorait jadis l'église des Franciscains à Macerata, fut attribué longtemps au pinceau du Pérugin, par une tradition locale qui sur ce point s'est trouvée en défaut (2).

Quant à Gentile da Fabriano, il trouva en arrivant à Venise la sympathie la plus prononcée, non seulement parmi les artistes, mais encore auprès des familles patriciennes, dont rien n'avait encore corrompu le goût, et jusque dans le sénat, qui, pour honorer son talent, lui accorda un ducat d'or par jour, avec le privilége de porter l'habit de sénateur. De tous les travaux qu'on crut devoir récompenser avec une si rare munificence, il ne subsiste plus aujourd'hui le moindre vestige; mais avant qu'on les eût détruits pour faire place à ceux des grands maîtres qui fleurirent dans le cours du seizième siècle, ils avaient été pendant plus de

(1) Lanzi, *Storia Pittorica, Scuola Veneziana, epoca prima.*

(2) Bien que Crivelli eût travaillé fort peu à Venise, il était très fier de sa qualité de citoyen de cette république. Il a mis sur presque tous ses tableaux : *Ouvrage du Vénitien Crivelli*, ou *de Crivelli soldat vénitien*, ou *de Crivelli chevalier vénitien.*

cent ans (1) un objet d'admiration et d'émulation pour les artistes nationaux habitués à vénérer sa mémoire et à le regarder pour ainsi dire comme le fondateur de l'école des Bellini.

Jacques Bellini fut son premier élève ; mais comme il ne reste plus rien des peintures qu'il fit à Venise et à Padoue, et que d'ailleurs ses tableaux sont extrêmement rares, il est impossible de déterminer le degré d'influence que son maître exerça sur lui. On sait seulement que pour conserver de lui un double souvenir dans sa famille, il donna le nom de *Gentile* à l'un de ses fils, et voulut en outre peindre de sa propre main le portrait de son bienfaiteur et de son ami (2).

Gentil Bellini et son frère Jean exploitèrent d'abord en commun les précieuses traditions qui leur avaient été léguées, puis ils se séparèrent sans cesser pour cela d'être très unis de cœur ; mais avant de rendre compte de leurs travaux respectifs, il importe de signaler les relations qui s'établirent vers cette époque entre

(1) Gentile da Fabriano était venu à Venise en 1420.

(2) Ce portrait passa ensuite dans la maison de Bembo à Padoue. — Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, p. 18. Il y avait autrefois dans le palais Vendramin un grand recueil de dessins à la mine de plomb, par Jacques Bellini. — *Ibid.*, p. 81.

les artistes ultramontains et l'école vénitienne.

De ce côté-là nul danger n'était à craindre pour l'art chrétien, que l'absence de monumens profanes avait maintenu dans toute sa pureté en Allemagne, sur le Rhin et dans la Belgique; aussi les peintres de tous ces pays furent-ils toujours accueillis à Venise avec une faveur toute spéciale, comme le prouve la quantité d'ouvrages qu'ils y laissèrent après eux, et qui, jusqu'à la fin du siècle suivant, figuraient encore dans les galeries des plus illustres familles patriciennes, à côté des chefs-d'œuvre de l'école du Titien.

Cette communication réciproque commença par Jean de Bruges et son disciple Hemmelink, et fut continuée très activement par leurs successeurs. Il y avait autrefois à Venise un grand tableau du premier, représentant l'enfant Jésus adoré par les rois mages (1), sans parler de plusieurs autres qu'il avait faits pour des collections particulières (2). Quant à Hemmelink, le plus suave, le plus gracieux et le plus mystique de tous les peintres de cette école, son nom ne pouvait manquer d'y être très populaire, à

(1) Dans l'église des Servites. — Sansovino, *Descrizione di Venezia*, p. 57.

(2) *Notizia d'opere di disegno*, p. 14, 45.

cause des incomparables miniatures qui ornaient le fameux bréviaire du cardinal Grimani, et qui passaient même en Italie pour une des plus grandes merveilles de l'art (1). D'autres productions non moins exquises du même pinceau étaient conservées chez Pierre Bembo, dans le palais Pasqualin (2), et surtout dans la galerie de ce même cardinal Grimani (3), la plus riche de toutes en peintures ultramontaines, puisqu'on y voyait, outre les chefs-d'œuvre d'Hemmelink, des paysages encore bien naïfs d'Ouwater et de Patenier (4), l'enfer de Boss, avec d'autres compositions fantastiques du même artiste (5), des ouvrages de Gérard de Harlem et d'Albert Dürer, sans parler de ceux dont les auteurs étaient inconnus et qui étaient désignés, dans le nord de l'Italie, sous la dénomination

(1) Voir à la page 183.

(2) *Notizia d'opere di disegno*, p. 17, 74.

(3) On y voyait le portrait d'Hemmelink peint par lui-même, celui d'Isabelle d'Aragon, et plusieurs petites figures de saints. — *Ibid.*, 75, 76.

(4) *Ouwater*, dit Baldinucci, *fut le premier qui introduisit la belle manière de faire les paysages.* — Dec. VI, t. IV, p. 15.

Joachim Patenier de Dinant anima presque toujours les siens par quelque scène religieuse.

(5) Lomazzo dit que Boss fut sans égal et *vraiment divin* dans la représentation des visions étranges et des songes effrayans. — Lib. VI, cap. 26, p. 350.

générale d'*opere ponentine*, peintures dans le style occidental (1), probablement par opposition au style oriental ou byzantin, qui n'avait conservé qu'un très petit nombre d'admirateurs. A force de contempler toutes ces merveilles venues d'au delà des monts, il prit envie à quelques artistes vénitiens de les franchir et d'aller puiser à la source même de ces belles inspirations. Il y en eut un, nommé Jacomo Barberino, qui, après avoir beaucoup voyagé en Allemagne et dans les Pays-Bas, s'appropria si bien la manière des peintres qu'il y connut, que souvent il était presque impossible de ne pas confondre leurs œuvres avec les siennes (2). Un autre, nommé Jacometto, s'attacha principalement à l'imitation des miniatures et des autres ouvrages de petites dimensions qu'Hemmelink et ses compatriotes avaient laissés en Italie, et ses succès en ce genre durent être bien marqués, puisque les conjectures de l'auteur anonyme de la notice publiée par Morelli sont souvent partagées entre ce Jacometto et ses inimitables modèles (3).

(1) *Notizia d'opere di disegno*, p. 63, 67, 73, 81.

(2) *Andò in Alemagna e Borgogna, e presa quella maniera, fece molte cose.....* Il est clair que *Borgogna* veut dire ici les états du duc de Bourgogne dont les Pays-Bas faisaient partie. — *Notizia, etc.*, p. 77.

(3) *Notizia, etc.*, p. 61, 74, 81, 84. — C'est seulement

Pendant presque toute la durée du quinzième siècle, cette empreinte germanique se conserva dans l'île de Murano parmi les Vivarini, qui se la transmirent de génération en génération, comme une portion de l'héritage de famille. Sans chercher à dissiper les ténèbres qui entourent l'origine de cette école solitaire, il suffirait d'en signaler la manière et les types si parfaitement étrangers aux traditions byzantines et si frappans par leur ressemblance avec certains tableaux allemands de la même époque, dans lesquels dominent encore des proportions peu sveltes et des formes angulaires avec un coloris plein de fraîcheur. Mais indépendamment des preuves que pourrait fournir l'analogie, on en trouve une plus directe dans la mention fréquente qui est faite d'un Jean d'Allemagne (1), comme collaborateur d'Antoine Vivarini, qui florissait vers 1440, et qui, après avoir perdu ce premier compagnon de ses travaux, s'adjoignit son frère Barthélemi dont il nous reste un assez grand nombre d'ouvrages, et des progrès duquel on pourra se faire une idée en comparant le saint Augustin de l'é-

par cette notice que Jacometto est connu. Je crois que ni Vasari, ni Lanzi n'en ont fait mention.

(1) Lanzi, *Scuola Veneziana, epoca prima.*

glise de Saint-Jean-et-Paul, exécuté par lui en 1473, avec la figure si bien modelée du Christ sortant victorieusement du tombeau, qu'on voit encore aujourd'hui dans l'église de *San Giovanni in Bragora* (1). Enfin Louis Vivarini, qui fut appelé à concourir avec Jean Belin et Victor Carpaccio dans la confrérie de saint Jérôme à Venise, où il égala presque le premier et surpassa de beaucoup le second, peut être regardé comme le dernier artiste de cette école moitié nationale et moitié étrangère qui vint alors se perdre dans l'école métropolitaine, composée ainsi de beaucoup d'élémens mixtes, mais assez puissante par elle-même pour se les assimiler tous.

Il faut avouer que Venise était plus heureusement située qu'aucune autre ville d'Italie pour cette œuvre d'assimilation. Au fond de ses lagunes devenues le centre des relations commerciales en Europe, elle pouvait donner à ses artistes les moyens de faire des conquêtes dans toutes les directions, et de recevoir des inspirations des quatre points cardinaux, sauf

(1) La date de 1498, qu'on lisait autrefois sur ce tableau, en a été effacée. — Le même Vivarini avait fourni les dessins pour les figures coloriées qu'on admire tant sur une des fenêtres de l'église de Saint-Jean-et-Paul.

à rejeter instinctivement celles qui menaçaient de gêner l'art chrétien dans sa marche. D'une main ils pouvaient puiser dans les écoles ultramontaines, pleines d'originalité, de jeunesse et de vie, et de l'autre dans l'école ombrienne, plus élégante dans son style, plus heureuse dans le choix des formes et dans l'expression des aspirations intimes de l'âme, ce qui ne les empêchait pas d'emprunter à leurs voisins de Padoue les progrès récens qu'ils avaient faits dans la perspective géométrique et dans la science des raccourcis ; de sorte qu'en combinant tous ces avantages avec les encouragemens de tout genre que les peintres vénitiens recevaient dans leur patrie, et de plus avec la tendance religieuse et nationale que l'esprit public y avait donnée à la peinture, il était impossible que cette forme favorite de la poésie chrétienne n'y reçût pas un développement plus magnifique et plus grandiose que dans aucune autre école, sans excepter même celle de Florence.

La série des artistes qui participèrent à ce grand mouvement de l'art à Venise, commence par les frères Bellini, que nous avons signalés comme ayant été les disciples de Gentil da Fabriano, soit immédiatement, soit par l'intermédiaire de leur père : l'aîné passait pour exceller dans la théorie, l'autre dans la pratique ;

celui-ci, d'une âme plus tendre et plus exaltée, se laissait absorber par ses préoccupations mystiques ; celui-là, d'une imagination plus froide, se laissait quelquefois captiver par la beauté symétrique ; et tout en assignant à cet élément une place subalterne dans ses études, il admirait les fragmens d'ouvrages antiques que Jérôme Malatini, leur maître de perspective, leur mettait sous les yeux, il dessinait les bas-reliefs de la colonne Théodosienne pendant son séjour à Constantinople (1) ; et même il avait dans son atelier une Vénus très belle, quoiqu'en grande partie mutilée (2). Cela faisait que l'admiration publique se partageait entre les deux frères, suivant la diversité des goûts ; et, dans un ouvrage contemporain dédié au doge Léonard Lorédan, l'auteur Francesco Negri parlant de ce qui contribue à la gloire d'un bon gouvernement, dit que le sénat vénitien, outre « tous « les genres de lustre qui rejaillissent sur lui,

(1) Ces dessins se trouvent à Paris, et ont été gravés depuis en dix-huit tableaux.

(2) Un certain Zovenzonio composa sur cette Vénus l'épigramme suivante :

Qui Paphiam nudis Venerem vidisse papillis
Optat in antiquo marmore Praxitelis,
Bellini pluteum Gentilis quærat, ubi stans
Trunca licet, membris vivit imago suis.

« a le bonheur de posséder deux frères mi-
« nistres de la nature, admirables, l'un pour
« la théorie, l'autre pour la pratique, lesquels
« non seulement décorent le palais ducal de
« leurs magnifiques productions, mais en rem-
« plissent pour ainsi dire toute la ville (1). »

Cette différence que Negri faisait entre les deux frères, donnerait à soupçonner que leurs idées sur l'art n'étaient pas absolument les mêmes; et ce soupçon approche beaucoup de la certitude, quand on se souvient qu'après avoir travaillé quelque temps ensemble, ils convinrent de se séparer, pour suivre chacun de son côté la direction qu'il jugerait la meilleure. Après ce que nous venons de dire, il est facile d'entrevoir les causes de cette divergence. Jean Belin, avec sa tendance profondément mystique, se plaça tout d'abord dans le point de vue le plus élevé; mais Gentil, tout en cédant quelquefois à l'ascendant fraternel, conserva toujours un secret penchant pour les traditions de l'école de Mantegna, qu'il crut pouvoir combiner avec le but transcendental de l'art chrétien. La perspective linéaire et l'étude de l'antique eurent toujours un certain charme pour lui, ce qui ne l'empêcha pas de chercher

(1) Morelli, *Notizia, etc.*, p. 99.

ailleurs la vraie nourriture de son âme et de son imagination, et de s'inspirer au besoin des plus grands souvenirs et des plus consolantes promesses du christianisme. Son enthousiasme pour Dandolo, ce doge octogénaire et aveugle, qui joua un si grand rôle dans la croisade des latins contre l'empire grec, le zèle qu'il mit à refaire le portrait de ce héros vénitien sur un original très ancien qui tombait en ruines (1), la hardiesse avec laquelle il présenta au sultan Mahmoud, dans son propre palais, l'image de saint Jean-Baptiste, décapité par l'ordre d'un despote (2), mais surtout les inscriptions pieuses qu'on lit sur quelques uns de ses tableaux, tout cela révèle une âme accessible à tous les sentimens qui peuvent exalter et honorer l'artiste chrétien.

Après son retour de Constantinople, il fut adjoint à son frère Jean, qu'on avait chargé d'une tâche immense dans le palais ducal. Il s'agissait d'y peindre, dans une série de quatorze grands compartimens, une sorte d'épopée nationale qui se rapportait à la glorieuse inter-

(1) Ce portrait de Dandolo, par Gentil Bellini, n'est plus à Venise; on m'a dit qu'il a passé depuis peu en Angleterre.

(2) Ce fut le sultan lui-même qui demanda un peintre à la république, et sur cette demande on lui envoya Gentil Bellini en 1479.

vention des Vénitiens dans les démêlés du pape Alexandre III avec l'empereur Frédéric, intervention qui avait eu pour résultat la pacification de l'Italie et le triomphe de l'autorité spirituelle, célébrée aux acclamations du peuple dans la basilique de Saint-Marc. Sur ce fond historique, déjà très grandiose par lui-même, l'imagination populaire avait bâti, dans le cours des deux derniers siècles, un magnifique poëme, dont tous les épisodes avaient fini par être regardés comme authentiques ; de la forme légendaire sous laquelle il s'était conservé dans la mémoire du peuple, il avait passé à la forme plus élevée d'une composition épique en vers latins presque inintelligibles (1), et enfin il revêtit à plusieurs reprises celle de l'art, la mieux appropriée de toutes au goût national, et c'est sous cette dernière forme qu'on voit encore aujourd'hui ce sujet représenté dans la salle du grand conseil par des artistes d'un autre siècle, qui furent chargés de réparer les dommages causés par l'incendie de 1577.

Les deux frères avaient partagé entre eux les quatorze chants de cette épopée patriotique. Le sujet du premier était le doge Ziani, descendu

(1) Ce poëme épique en latin barbare fut composé par un certain Castello de Bassano.

du Bucentaure pour faire la soumission de la république au pape Alexandre III, qu'on venait de reconnaître sous son déguisement de moine dans le couvent de la Charité, celui-là était de Jean Belin; mais les cinq autres étaient de Gentil, et on y voyait le pape qui présentait le cierge au doge, le départ des ambassadeurs vénitiens pour traiter de la paix avec Frédéric II, leur arrivée en présence de l'empereur, le pape exhortant le doge et les Vénitiens à s'embarquer sur la flotte, puis l'accompagnant au départ et lui donnant sa bénédiction comme gage d'un succès assuré. Venait ensuite le chef-d'œuvre de Jean Belin, la bataille navale entre le doge et le prince Othon, monument de patience aussi bien que de génie, à l'achèvement duquel l'artiste avait consacré sans regret plusieurs des plus belles années de sa vie; et il avait laissé à son frère, pour matière de son dernier tableau, le retour du doge victorieux, à qui le souverain pontife remettait l'anneau, comme emblême de l'empire que la république était appelée à exercer sur les mers (1).

(1) Tout ce qu'on a dit sur l'insolence du pape qui mit le pied sur le cou de l'empereur n'a pas le moindre fondement historique, pas plus que la grande bataille navale, la captivité du prince Othon, etc. Daru a manqué de critique dans le récit de ces événemens qui sont

A défaut de ce grand ouvrage, qui a été complétement détruit, nous avons celui que le même Gentil Bellini exécuta pour la confrérie de Saint-Marc (1), et les trois compositions plus magnifiques encore qu'il fit pour la confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste (2), et dans chacune desquelles il représenta un miracle opéré par un fragment de la vraie croix, qu'on y conservait précieusement. Dans la première, c'est un jeune homme de Brescia, blessé dangereusement à la tête, et guéri miraculeusement par suite d'un vœu fait par son père pendant qu'on portait cette relique en procession, et pour montrer que les dispositions du cœur étaient en parfaite harmonie avec l'occupation du pinceau, l'artiste a mis au bas cette simple et touchante inscription :

Gentilis Bellinus amore incensus crucis 1496.

présentés dans leur vrai jour et réduits à leur juste valeur par Raumer, dans son bel ouvrage sur les Hohenstaufen, liv. IV, ch. 7.

(1) Ce tableau curieux est à la galerie de Milan. Les femmes qui écoutent saint Marc prêcher portent le costume turc, et l'église de Sainte-Euphémie sur la place d'Alexandrie, n'est autre chose que celle de Saint-Marc à Venise.

(2) Ces trois grands tableaux sont à l'académie des beaux-arts à Venise.

Et quand il peignit plus tard un autre miracle arrivé le jour où la même confrérie allait en procession à l'église de Saint-Laurent avec la même relique qui tomba dans le canal et après de vaines tentatives faites par des main profanes, ne put enfin en être retirée que par le pieux André Vendramini, en traçant cette belle légende sur la toile, le cœur du peintre fut encore plus vivement ému que la première fois, et pour exprimer sa dévotion croissante pour le signe sacré de la rédemption, il voulut renforcer le sens de ses premières paroles :

Gentilis Bellinus pio sanctissimæ crucis affectu lubens fecit 1500.

Le troisième tableau formait le digne complément des deux autres ; il s'agissait d'y représenter un membre de la confrérie guéri miraculeusement de la fièvre quarte et contemplant l'instrument de sa guérison avec un air d'extase et d'adoration profonde. Ce fut encore un exercice de piété pour l'imagination du vieux Bellini ; peut-être même fut-ce son dernier ouvrage, car il mourut peu d'années après l'avoir terminé, et l'on peut bien supposer qu'il revenait souvent sur cette pensée consolante, et qu'il attendait aussi lui la guérison de toutes ses infirmités par la croix.

Jean Belin son frère exécuta aussi une ou deux grandes compositions cycliques du même genre; mais il est facile de voir que ce n'était pas celles qui avaient le plus de charmes pour lui; son imagination plus mystique et plus exaltée s'accommodait mieux des simples tableaux de dévotion qui étaient alors très recherchés par les familles patriciennes pour en décorer leurs palais ou les églises placées sous leur patronage.

Il n'y a peut-être jamais eu d'artiste qui ait fait des progrès si surprenans depuis le commencement jusqu'à la fin de sa carrière; quand on compare ses premiers ouvrages avec ceux qu'il fit à l'âge de 70 ou 80 ans, on est tenté de croire qu'ils appartiennent à des siècles différens et qu'il a fallu plusieurs générations pour franchir une pareille distance.

Les tableaux de sa première manière, ceux qu'il produisit dans l'effervescence de la jeunesse et dans l'activité mieux soutenue de son âge mûr, sont beaucoup plus nombreux que les autres, et c'est pour cela que toutes les galeries de quelque importance en sont pourvues. Ils se ressemblent tous sous le rapport de l'exécution mécanique, au moins dans les vingt premières années; mais plus tard, on voit qu'il cherchait à rembrunir ses couleurs et à ren-

forcer ses tons, même avant qu'il eût appris le secret de la peinture à l'huile. Quant à ses types fondamentaux du Christ, de la Vierge et des apôtres, ils étaient arrêtés et fixés dans son imagination d'une manière irrévocable, et c'était la gravité mélancolique qui en formait le principal caractère. Aussi a-t-il interdit à son pinceau toutes les scènes qui pouvaient dénaturer son sujet en le rendant gracieux ; point d'effusion de tendresse maternelle, point de caresses enfantines échangées entre le petit saint Jean et l'enfant Jésus. Le plus souvent ce dernier est représenté par lui la main levée pour donner sa bénédiction, et toujours l'expression du visage est en harmonie avec l'attitude du corps ; quant à la Vierge, on voit qu'elle est tout entière au pressentiment de ses souffrances, c'est déjà la mère aux sept douleurs ; le type n'en est pas aussi beau que celui de l'école ombrienne, mais il est plus prophétique, et en l'examinant dans la série des tableaux de l'artiste, on trouve qu'il a été à peu près immuable quant à l'idée, et que si le costume a quelque fois changé de couleur, la disposition générale n'a subi presque aucune variation.

Sans énumérer tous les travaux de sa première manière, ce qui serait superflu et d'ailleurs impossible, je me contenterai de signaler

ceux qui sont le plus connus : les deux compartimens qu'il peignit pour la confrérie de Saint-Jérôme, l'un desquels le représentait prêchant à ses compagnons du désert, et l'autre qui a été plusieurs fois répété par l'artiste, représentait le même Saint assis dans sa cellule, et profondément absorbé par l'étude. Cet ouvrage fut terminé en 1464, et suivi d'un grand nombre de tableaux de dévotion recherchés particulièrement par les Cornaro, qui aimaient à décorer leur palais des produits du pinceau de Jean Belin, et qui y attachaient plus de prix qu'aucune autre famille patricienne.

En 1472, il fut chargé de peindre, pour une des salles du palais ducal, un Christ mort, soutenu par la Vierge d'un côté, et par saint Jean de l'autre : cette composition pathétique, si admirable pour l'intensité de l'expression, trahit encore une certaine timidité de style dont Jean Belin n'était destiné à se débarrasser entièrement que dans un âge très avancé, après avoir encore passé de longues années à tracer sur les murs de la salle du grand conseil les sept principaux chants de la grande épopée nationale dont nous avons déjà parlé. Après le tableau de la victoire navale, on voyait le prince Othon, sur qui elle avait été remportée, obtenant de son père qu'il se réconciliât avec le souverain

pontife; puis on voyait le pape débarquant avec le doge dans le port d'Ancône, et lui accordant le privilége de l'ombrelle pour lui et pour ses successeurs; venait ensuite leur entrée triomphale dans Rome, puis l'image d'une fête célébrée en mémoire de ce grand événement; enfin, dans le dernier de tous, paraissaient le pape et l'empereur, avec le doge servant de médiateur entre la puissance temporelle et la puissance spirituelle. C'était surtout ce dénouement, véritablement grandiose et imposant même dans sa vérité purement historique, qui flattait l'amour-propre des Vénitiens, et ils y tenaient si fortement, qu'après l'incendie de 1577, qui détruisit toutes les peintures des deux Bellini avec celles du Titien, ils voulurent que d'autres pinceaux reproduisissent les mêmes scènes dans le même ordre et sur les mêmes compartimens.

Malgré la destruction de ce grand monument patriotique, on peut se faire une idée du style dans lequel il fut exécuté, en examinant quelques travaux contemporains du même artiste, par exemple celui qui décore la première chapelle à droite dans l'église de Saint-Jean-et-Paul, et dont le dessin grandiose annonce un talent qui a beaucoup gagné en hardiesse; et bien que ce tableau soit encore peint en dé-

trempe, on voit que l'auteur a cherché plus qu'à l'ordinaire à rembrunir ses couleurs et à renforcer ses tons. Pour l'aider à donner plus de vigueur à ses teintes et plus de relief à ses formes par le charme du clair-obscur que jusqu'alors il avait négligé, Antonello de Messine vint lui révéler fort à propos le secret de la peinture à l'huile, que lui-même avait appris de Jean de Bruges, et dont il avait fait une application merveilleuse dans son tableau de saint Cassien, objet d'une admiration universelle, et auquel on disait que le peintre avait donné tout, excepté le sentiment qu'il n'était pas en son pouvoir de donner (1). Quinze ans plus tard, en 1490, Antonello peignait encore à Trévise, et ce long séjour explique la promptitude avec laquelle le nouveau procédé fut adopté par l'école vénitienne; avant la fin du siècle, il y était universellement en pratique, tandis qu'il était à peine connu dans d'autres parties de l'Italie.

Un des plus empressés et des plus heureux dans cette conquête fut Jean Belin, devant qui cette découverte sembla ouvrir une carrière toute nouvelle. Ce fut alors seulement qu'il commença à produire ce qu'on peut appeler

(1) Sabellico, *De situ urbis*, p. 85.

ses chefs-d'œuvre ; car il n'est pas possible d'appeler autrement ce qu'il fit paraître en 1488, à la grande surprise de ses concitoyens qui avaient peine à croire que de telles merveilles eussent pu sortir de la main d'un artiste plus que sexagénaire (1). On conçoit facilement qu'ils en aient été frappés comme d'un rare phénomène, quand on a devant les yeux le tableau qui est dans la sacristie de l'église *dei Frari*, ou celui qui est à Saint-Pierre de Murano. Le premier offre toute l'imposante gravité d'une composition religieuse dans la figure de la Vierge et dans celles des Saints qui entourent le trône où elle est assise ; et dans les figures d'anges il égale les plus charmantes miniatures pour la fraîcheur du coloris et la naïveté de l'expression : c'est une œuvre qui peut hardiment prendre place à côté des plus belles productions mystiques de l'école ombrienne. Il semble qu'un avant-goût de la béatitude céleste ait épanoui l'âme du vieillard pendant qu'il y travaillait ; il a ôté ce voile de mélancolie dont il aimait à couvrir le regard de la Vierge ; ce n'est plus la mère aux sept douleurs qu'il a voulu peindre, cette fois il a préféré voir en elle la source de sa

(1) Jean Belin était né en 1426.

joie *causa nostræ lætitiæ*, et il lui a adressé cette courte prière :

Janua certa poli, duc mentem, dirige vitam
Quæ peragam commissa tuæ sint omnia curæ.

Le tableau de Murano, bien que portant la même date que le précédent, lui est supérieur à certains égards, particulièrement pour le caractère du dessin; mais ce qu'il importe d'y remarquer avant tout, c'est ce doge revêtu de la couronne ducale, et humblement agenouillé devant l'enfant Jésus. C'est la première fois que nous rencontrons dans l'histoire de l'école vénitienne cette pieuse représentation si souvent reproduite dans le palais des doges et dans les tableaux de famille; et si l'on peut en citer ailleurs quelques exemples rares et isolés, nulle part au moins cet usage n'a été transformé, comme à Venise, en un acte d'humilité nationale et en un témoignage de reconnaissance publique pour les succès obtenus sur terre ou sur mer, pour la cessation d'un fléau, en un mot pour tout ce qui était regardé comme l'effet d'une protection spéciale de la Providence.

A côté de ces deux ouvrages, et probablement vers la même époque, il faut placer celui qui est dans la sacristie de l'église du Rédemp-

teur, et qui représente la Vierge avec l'enfant Jésus endormi sur ses genoux. En présence de cette ravissante miniature, où le charme du coloris est joint à l'expression la plus pure qu'il soit possible de concevoir, l'imagination la plus exigeante reste satisfaite, et non seulement la critique est désarmée, mais encore elle se refuse à l'analyse de cet ordre de beautés qui n'est plus du domaine du goût et qui appartient à une sphère bien plus élevée que celle-là.

En 1494 parut la madone de l'église de Saint-Job, et l'apparition de ce tableau qu'on voit aujourd'hui dans la galerie de Venise, dut être pour les Vénitiens un grand événement, puisque Sabellico en fait une mention très honorable dans l'opuscule qu'il publia cette même année sur un sujet à peu près étranger à l'histoire de l'art contemporain. Cependant il faut convenir que cette production du pinceau de Jean Belin est de beaucoup inférieure aux trois autres, ce qui ne veut pas dire que la période de décadence ait commencé alors pour lui; au contraire, son imagination, secondée par une main ferme et docile, fut aussi vigoureuse et aussi poétique que jamais, quand il peignit, en 1501, le baptême de Notre Seigneur pour l'église de Santa-Corona de Vicence, et surtout quand il fit, quatre ans plus tard, c'est-à-dire à l'âge de

quatre-vingts ans, le tableau magnifique qui forme la principale décoration de la belle église de Saint-Zacharie, et qui serait encore admirable pour la vigueur du ton, pour le progrès du clair-obscur et pour la perfection du dessin, lors même qu'il ne serait pas un chef-d'œuvre de l'école vénitienne pour tout ce qui tient à la poésie et à la profondeur des caractères. On ne conçoit rien de plus grandiose que les figures de saint Pierre et de saint Jérôme ; les attitudes et les airs de tête respirent la dignité et la sainteté; et dans les figures de sainte Catherine et de sainte Agathe, l'expression est accrue de toute l'intensité que lui donne cette beauté de profil et de proportions, cette grâce naïve et cet air de simplicité touchante, attributs exclusifs des productions de cette époque, qui fut comme l'âge d'or de la peinture chrétienne (1).

L'année suivante (1506) fut marquée par un événement important dans la vie de Jean Belin : un artiste ultramontain, qui jouissait d'un grand renom dans sa patrie, vint à Venise, où il avait déjà fait un premier séjour onze ans aupara-

(1) Ce tableau fut transporté à Paris, mis sur toile et renvoyé à Venise en 1815. On s'aperçoit qu'il a souffert de toutes ces vicissitudes.

vant, et plaça dans l'église de Saint-Barthélemy (1) un tableau qui fit grande rumeur et excita parmi les peintres du pays une controverse curieuse et très animée. Cet étranger, qui venait ainsi planter son drapeau au milieu de l'école vénitienne, était le fameux Albert Dürer, qui n'y trouva d'abord qu'une très faible sympathie, à cause de la réputation qu'il s'était faite comme graveur, genre de mérite pour lequel on professait à Venise une très froide estime qui ressemblait beaucoup à l'indifférence. Quand il eut prouvé à ses adversaires que son coloris était aussi beau que son dessin, ils dirigèrent leur censure vers un autre point et lui reprochèrent de ne pas se conformer au goût antique dans ses compositions, reproche dont il fut amplement vengé par le suffrage et les encouragemens de Jean Belin, qui non seulement voulut avoir quelque chose d'Albert Dürer, à quelque prix que ce fût, mais encore l'accrédita auprès des familles patriciennes par l'éloge qu'il faisait partout de son caractère et de ses œuvres. Le souvenir de ce généreux patronage fut conservé précieusement par l'artiste qui en fut l'objet, et le témoignage de sa reconnaissance se trouve

(1) Sansovino, *Descrizione di Venezia*, p. 48.

consigné dans une des lettres qu'il écrivait alors à son ami Pirkheimer à Nuremberg (1).

L'influence très passagère que cette apparition exerça sur le style de Jean Belin se trahit un peu dans le tableau qu'il fit immédiatement après (en 1507) pour l'église de Saint-François *della Vigna;* il y a un peu plus de dureté dans les contours, et cela se remarque même dans la physionomie de la Vierge, qui est bien loin d'avoir la suavité de la madone de la sacristie du Rédempteur. Peut-être aussi cette infériorité était-elle un premier tribut payé aux misères de la vieillesse; car, pour tout autre, l'âge qu'il avait alors atteint eût été celui de la décrépitude et de l'impuissance.

Il est probable que, ne se sentant plus assez de fraîcheur dans l'imagination pour réussir à son gré dans la représentation des madones, il renonça tout-à-fait à ce genre de compositions, car je ne crois pas qu'il en ait peint une seule dans les dix dernières années de sa vie (2). Mais le domaine de l'art était vaste, et il sut y trouver des sujets appropriés à ses facultés déclinantes. A l'âge de près de quatre-vingt-dix ans,

(1) Morelli, *Notizia di opere di disegno, etc.*, note 137, p. 223, 224.

(2) Jean Belin mourut en 1517.

il entreprit de peindre, dans l'église de Saint-Jean-Chrysostôme, un tableau de saint Jérôme dans sa solitude, sujet admirablement choisi pour ce vieux patriarche de la peinture vénitienne, qui sentait approcher le terme de sa longue carrière, et qui ne s'inspirait plus désormais que de ce qui avait rapport à cette grande pensée.

Ce n'est plus ici la composition traditionnelle reçue dans toutes les écoles; saint Jérôme est assis sur un rocher, au milieu d'un paysage sévère et peu varié, où l'on ne voit pas d'autres personnages que lui. Son livre est posé sur le coude que forme le tronc recourbé d'un gros arbre; et bien qu'il paraisse absorbé par sa lecture, son visage respire le calme le plus profond et se trouve en parfaite harmonie avec l'aspect de cette vaste solitude. C'est, sans contredit, l'ouvrage le plus attendrissant qu'ait laissé l'auteur; il semble que le dernier vœu de son cœur y ait été déposé et qu'il ait voulu y confier à la toile les aspirations secrètes de son âme vers ce repos ineffable dont il traçait une si poétique image. Il y a souvent dans les dernières œuvres des artistes chrétiens des intentions mystérieuses qui ne sauraient être devinées ni même soupçonnées que par ceux qui ont hérité de leurs doctrines en matière de foi

comme en matière d'art. Pour ceux qui se sont placés dans un point de vue différent, c'est une énigme à peu près insoluble, et tout se réduit alors à des combinaisons plus ou moins heureuses de lignes et de couleurs.

Jean Belin fit une quantité innombrable de portraits, dont les plus intéressans se trouvaient dans les grandes peintures à fresque du palais ducal, et périrent aussi dans l'incendie de 1577; mais il en reste encore assez pour donner une idée du génie avec lequel il traita cette branche secondaire de l'art. Le portrait du doge dans le tableau de l'église de Saint-Pierre, à Murano; celui de Léonard Lorédan qu'on voit au musée de Berlin (1); le petit tableau du Louvre, où Jean Belin a réuni le buste de son frère Jacques et le sien; plusieurs autres ouvrages du même style, dispersés dans les principales galeries de l'Europe, sont traités avec une vigueur et une précision de caractère que le Titien lui-même a rarement surpassées. Mais son véritable chef-d'œuvre en ce genre dut être le portrait de Cas-

(1) L'ordre dans lequel sont disposés les tableaux qui composent le Musée de Berlin, est un véritable service rendu aux amis des arts; on peut y étudier l'histoire de la peinture dans son développement historique, et cette étude est encore facilitée par l'excellent catalogue de Haagen, qui est un chef-d'œuvre dans son genre.

sandra Fedele, dont il ne reste plus qu'une gravure fort imparfaite. C'était une jeune fille pleine d'enthousiasme, de science et de piété, livrée presque dès son enfance aux études les plus abstraites, sans rien perdre de sa grâce et de sa naïveté naturelles; objet d'admiration pour toute l'Italie, et d'une espèce de culte pour les Vénitiens, qu'elle étonnait par son érudition classique et théologique, et qu'elle ravissait par le charme et la verve de ses improvisations poétiques et musicales. Jamais on ne vit briller sur elle l'or et les pierreries; jamais on ne la vit paraître en public autrement que vêtue d'une robe blanche, et toujours la tête voilée, ce qui l'entourait de je ne sais quel prestige mystérieux qui ajoutait encore à sa puissance. Elle était devenue pour les Vénitiens une espèce de Muse nationale. Aussi quand Isabelle d'Aragon voulut l'attirer à Naples par les plus magnifiques promesses, le sénat de Venise rendit-il un décret pour empêcher son départ, *afin que la république ne fût pas privée d'un de ses plus beaux ornemens.*

Telle était l'héroïne dont Jean Belin fut chargé de reproduire les traits quand elle n'avait encore que seize ans, c'est-à-dire quand sa physionomie encore presque enfantine, et pourtant déjà vaguement inspirée, demandait, pour

être bien saisie, un pinceau dont la délicatesse et la naïveté fussent en rapport avec le sujet.

Le voyage que Jean Belin fit à Ferrare, sur la fin de ses jours, pour complaire au duc de Ferrare, qui voulait lui faire peindre une orgie de Bacchanales dans son palais (1), serait un événement bien insignifiant dans la vie de cet artiste chrétien, si les relations qu'il eut alors avec l'Arioste et Dosso Dossi n'avaient donné au premier l'occasion d'associer son nom à ceux de Mantegna et de Léonard de Vinci dans son immortel poème (2), et au second celle d'admirer de plus près la magie du coloris vénitien, auquel il devait être plus complétement initié plus tard par le Titien lui-même (3). Quand on pense à l'enthousiasme qu'excitait alors dans toute l'Italie la renaissance de la littérature classique, on est étonné de ne trouver aucun tableau païen ou mythologique parmi ceux que les patriciens de Venise firent exécuter à Jean Belin; et une différence si frappante entre cette école et celle de Florence, au commencement

(1) Voir d'Agincourt, pl. 143.

(2) *E quei che furo a nostri di e son ora*
Leonardo, Mantegna e Gian Bellino.
(Orlando Furioso, canto 30.)

(3) La date de la mort de Jean Belin se trouve dans le journal manuscrit de Marino Sanuto. 29 nov. 1516.

du seizième siècle, ne peut s'expliquer autrement que par un sentiment plus profond de l'art chrétien tant parmi les peintres que parmi leurs patrons; car il ne faut pas croire que Jean Belin ait eu à défendre le terrain religieux où il s'était placé contre une invasion d'idées étrangères ou profanes : loin d'avoir à représenter à lui seul les traditions qu'on commençait ailleurs à regarder comme surannées, il fut secondé, tant à Venise que dans les villes de la terre ferme, par des artistes presque aussi heureusement inspirés que lui, et formant entre eux une espèce de constellation dont il fut l'étoile la plus brillante.

Immédiatement après lui, et presque sur la même ligne, il faut placer Cima da Conegliano, ainsi appelé du nom de sa colline natale qu'il s'est plu à reproduire dans le fond de la plupart de ses tableaux, lors même que la scène est à Bethléem ou sur le Calvaire. Sa carrière d'artiste, qui ne paraît pas avoir été très longue, se trouve renfermée entre l'année 1493, date du tableau délabré qu'on voit au maître-autel de l'église de Conegliano, et l'année 1517, passé laquelle on ne sait plus rien de lui (1). Dans cet

(1) Ridolfi se contente de dire qu'il mourut *in virile età*.

intervalle, son pinceau fut employé d'abord dans sa patrie même et dans plusieurs villages d'alentour, où ses œuvres sont encore aujourd'hui l'objet d'une vénération particulière parmi les habitans ; et ce fut sans doute à la beauté des sites parmi lesquels il passa les premières années de sa jeunesse, qu'il dût le goût exquis avec lequel il a su choisir et varier ses paysages. Le coloris en est à la fois si frais et si vigoureux, les eaux si transparentes, les oiseaux et les arbres traités avec tant d'amour, et le tout disposé avec un sentiment si vrai du pittoresque, que, indépendamment de la supériorité du dessin et du caractère profondément religieux de ses compositions, il mériterait encore, comme paysagiste, d'occuper une place distinguée dans l'histoire de l'art.

Ses premiers tableaux ressemblent beaucoup à ceux de la première manière de Jean Belin, et sont aussi pour la plupart peints en détrempe, et par conséquent bien inférieurs à ceux qu'il exécuta plus tard avec tous les avantages que donnait à un grand coloriste comme lui la découverte de la peinture à l'huile. L'ordre dans lequel se succédèrent les chefs-d'œuvre dont il décora plusieurs églises de Venise, n'est pas facile à déterminer, à cause de l'absence de date sur le plus grand nombre d'entre eux ; mais, à

défaut de cette détermination chronologique, on peut les ranger approximativement, suivant la progression de son talent assez distinctement marquée dans la série de ses productions.

La plus gracieuse de toutes se trouve dans la petite église de *la Badia*, et représente l'ange Raphaël conduisant le jeune Tobie, sujet favori de plusieurs peintres postérieurs, à la hauteur duquel ils se sont rarement élevés, parce que, pour en rendre tout le charme et la simplicité, il fallait une naïveté de pinceau à peu près introuvable dans les siècles où le dessin était plus savant et les formes plus grandioses. Il n'y a vraiment eu dans l'histoire de l'art qu'une période très courte pour le style biblique et patriarchal.

La Madone qui est à l'Académie des beaux-arts, assise sur un trône et entourée de plusieurs saints, a beaucoup de ressemblance, au moins pour le type et le caractère, avec celles de Jean Belin, sans cependant porter la même empreinte de mélancolie profonde, sans avoir ce regard expressif et voilé, tristement tourné vers l'avenir. Cima da Conegliano ne paraît pas avoir choisi, comme lui, la Vierge et l'Enfant Jésus pour sujet de prédilection ; la grâce n'était pas la qualité dominante de son pinceau, et c'est probablement par cette raison que les

figures de femmes sont si rares dans ses tableaux, même dans ceux où leur présence semblait commandée par les traditions de son école. Mais aussi quelle beauté sévère et quelle intensité d'expression dans ses types de Christ, de prophètes, d'apôtres, d'évangélistes et de docteurs! Il n'y a pas une seule de ces figures qui ne soit grave et solennelle, et l'on découvre au premier coup d'œil que tout cela est en rapport avec le mystère douloureux de la Rédemption. Il n'y a pas un seul de ses personnages qui ait le sourire sur les lèvres, excepté peut-être les anges, dont les visages sont quelquefois à demi éclairés par un rayon vague d'épanouissement.

Ce qui prouve que son type de Christ était bien arrêté dans son imagination, c'est la parfaite identité de ce type dans les trois tableaux où il a eu occasion de le reproduire; l'un se trouve dans l'église paroissiale du village de Portogruaro, et représente le Sauveur au moment où il reproche son incrédulité à saint Thomas en présence des autres apôtres. Ce groupe, qui présente à la peinture des difficultés presque insurmontables, à cause de l'individualité des caractères et des nuances hiérarchiques à observer entre eux, était plus approprié qu'aucun autre sujet au talent de Cima da Conegliano; aussi ne se lasse-t-on pas d'admirer l'ensemble

et les détails de cette magnifique composition. Le même motif simplifié, c'est-à-dire la même scène entre Jésus-Christ et saint Thomas, sans qu'aucun des autres disciples en soit témoin, est répétée dans un tableau qui est à l'Académie des beaux-arts; et dans celui qui décore le maître-autel de l'église *San-Giovanni in Bragora*, le type du Christ baptisé par saint Jean est absolument le même que dans les deux premiers. Mais ce n'est pas cette ressemblance qui frappe d'abord le spectateur à la vue de cet ouvrage aussi hardi par les dimensions que par la conception. Ce paysage, beaucoup plus grandiose et plus varié que de coutume, cette association de la nature vivante et de la nature inanimée aux joies du ciel et de la terre, l'harmonie calme qui unit toutes les parties entre elles, et à côté de la figure imposante de l'Homme-Dieu, celle du Précurseur si admirablement caractérisée, tout cela produit une impression trop vive pour qu'on songe à comparer deux types entre eux.

Celui de saint Jean-Baptiste convenait peut-être davantage au génie de l'artiste, qui non seulement s'y est surpassé lui-même, mais a laissé loin derrière lui, pour la conception de ce caractère, les plus grands peintres de son siècle, sans excepter Titien et Raphaël. La supé-

riorité de Cima da Conegliano, *sous ce rapport*, ne saurait être douteuse pour quiconque aura vu son chef-d'œuvre, qui est dans l'église de la *Madonna dell'Orto*, et qui représente le Précurseur avec ses membres grêles, son visage pâle, ses joues creuses, sa longue chevelure, son vêtement du désert, et ses yeux extatiquement tournés vers le ciel; il est monté sur une espèce de piédestal, autour duquel sont rangés saint Marc, saint Jérôme, saint Pierre, au regard inspiré, et saint Paul brandissant d'un air d'autorité le glaive de la parole; le tout formant un groupe qu'on peut hardiment comparer avec tout ce que l'art chrétien a produit de plus parfait à Venise.

Il est impossible de passer sous silence une composition d'un genre tout-à-fait opposé que le même artiste fit pour l'église de la *Madonna del Carmine*, et qui représente la Vierge en adoration devant l'Enfant Jésus, au milieu d'un ravissant paysage. Le sujet est évidemment emprunté à l'école ombrienne, et cette sympathie est d'autant plus intéressante à découvrir que l'absence totale de peintures païennes ou mythologiques parmi les œuvres de Cima, vient la confirmer plus complétement encore.

Une tendance non moins exclusivement reli-

gieuse se remarque dans Basaïti, autre peintre de la même école, qui offre plusieurs traits de ressemblance avec Cima da Conegliano, mais qui diffère de lui par le ton général de ses compositions qui inclinent plutôt vers le doux et le gracieux, tandis que celles de l'autre sont caractérisées par une majesté sévère. Basaïti se distingue surtout par l'harmonie et la suavité de son coloris, par la science du clair-obscur qu'il entendit mieux que la plupart de ses contemporains, et par l'expression de béatitude angélique ou de mélancolie calme qu'il sut donner à ses personnages ; mais il fut bien inférieur à Cima et même à Jean Belin dans l'ordonnance de ses paysages, qui sont presque toujours maniérés et dépourvus du genre de charme que donne l'intelligence de la perspective. La même infériorité se remarque dans le choix des costumes et dans la disposition des draperies, qui sont tantôt mesquines et raides, tantôt volumineuses outre mesure de manière à en surcharger ses personnages ; mais tous ces défauts purement extérieurs sont largement compensés par le sentiment profondément religieux qui respire dans ses compositions.

L'église de *San Piero in Castello* en a conservé deux qui sont en assez mauvais état, mais

dans lesquelles on reconnaît pourtant encore la touche suave et harmonieuse de l'artiste. Dans une des chapelles latérales à droite, on voit saint Pierre sur un trône, et en face c'est saint Georges à cheval, au milieu d'un paysage que le peintre s'est efforcé de rendre riant et gracieux.

Tous les autres ouvrages ayant été faits pour des églises qui furent ou supprimées ou détruites par suite de l'invasion étrangère, il faut chercher dans la collection de l'Académie des beaux-arts ceux qui ont échappé à cette grande dilapidation. Là se trouvent encore heureusement, 1° le tableau de la vocation de saint Pierre et saint André, que Ridolfi et Lanzi s'accordent à regarder comme le chef-d'œuvre de Basaïti, et dans lequel il est impossible en effet de ne pas admirer la naïve simplicité des attitudes, l'expression d'humilité dans les physionomies des deux frères, et le caractère apostolique si admirablement rendu; 2° le Christ en prière sur la montagne des Oliviers, sujet donné par la tradition, et qui, n'exigeant du peintre aucuns frais d'imagination, le laissait libre de concentrer toute sa verve sur la figure principale, qui effectivement est ici beaucoup mieux traitée que dans la vocation des deux apôtres; 3° cinq ou six petites figures isolées, aussi re-

marquables par le style du dessin que par la vigueur de l'exécution, et parmi lesquelles il faut distinguer, pour rendre toute justice à l'auteur, un saint Jean, un saint Antoine, ermite; et par dessus tout un Christ étendu mort, dont deux anges contemplent tristement les plaies sanglantes, l'un aux mains, l'autre aux pieds. L'histoire de l'art offre peu de compositions plus exquises et plus pathétiques, et de toutes celles qui sont attribuées à Basaïti, c'est sans contredit la plus parfaite, non seulement sous le rapport de l'expression et de la poésie, mais aussi pour le dessin, le coloris et la perspective.

Ainsi que Basaïti, Victor Carpaccio réussissait beaucoup mieux dans les ouvrages de petites ou de moyennes dimensions, et particulièrement dans ceux qui embrassaient tout un cycle historique ou légendaire, et desquels on peut dire qu'ils occupent dans la peinture le même rang que l'épopée dans la poésie.

Un instinct mystérieux semblait pousser chaque artiste dans la direction qui convenait le mieux à son génie : c'était Jean Belin qui pourvoyait les principales églises et les pieuses familles patriciennes d'images de la Vierge et de l'Enfant Jésus, tandis que le pinceau de Cima da Conegliano s'exerçait de préférence sur les

types sévères du Nouveau Testament, et que Carpaccio, trop timide pour s'aventurer sur ce terrain mystique, se plaçait immédiatement au dessous d'eux dans la région attrayante de la légende et de l'histoire, qu'il exploita plus largement qu'aucun autre peintre de l'école vénitienne.

Comme coloriste, il fut bien inférieur à la plupart de ses contemporains; mais il racheta ce défaut par la correction de son dessin, par son entente de la perspective linéaire, et par une fécondité d'imagination dont il y a peu d'exemples dans toute l'histoire de l'art; car il y a plusieurs de ses compositions qui, pour l'ordonnance et l'étendue, sont de véritables poèmes épiques; et cependant on est loin de les posséder toutes. Celle qu'il exécuta pour la confrérie de Saint-Étienne, et dans laquelle était représentée fort au long l'histoire du premier des martyrs, a été partagée entre les acheteurs des différentes nations, et c'est par suite de cette dispersion qu'un des plus beaux fragmens se trouve placé dans la galerie du Louvre. La représentation du supplice des soldats chrétiens qui composaient la légion thébéenne, a éprouvé le même sort, et l'épisode d'histoire nationale qu'il peignit dans le palais ducal a été détruit par le fatal incendie de 1577, qui con-

suma en un seul jour un si grand nombre de chefs-d'œuvre.

Le premier sujet sur lequel s'exerça la poétique imagination de Carpaccio fut la magnifique légende de sainte Ursule, qu'il traça dans une série de huit grands tableaux pour la confrérie qui portait son nom. Ce monument colossal de l'art chrétien fait maintenant partie de la collection de l'Académie des beaux-arts, et c'est déjà beaucoup qu'il ait échappé au naufrage où tant d'autres chefs-d'œuvre ont péri; mais il est là trop à l'étroit pour que les différens chants du poème se succèdent dans un ordre régulier, et pour qu'il en résulte l'impression profonde qu'il produisait dans le local primitif sur les spectateurs les plus étrangers à la connaissance de l'art. L'écrivain le plus judicieux qui ait traité de la peinture vénitienne, Zanetti, raconte qu'il se tenait souvent à l'écart dans un coin de cette chapelle pour observer les bonnes gens qui venaient y faire leurs dévotions, et qu'après une courte prière, et même quelquefois avant de l'avoir terminée, ils restaient ébahis et comme en extase, exprimant par leurs attitudes et par leurs regards les mouvemens intérieurs de leur âme (1). Zanetti lui-

(1) *Uno dei maggiori pregj di esse opere credo che*

même ne gardait pas toujours son sang-froid d'observateur, surtout quand il fixait les yeux sur le tableau où sainte Ursule est représentée couchée sur son lit virginal, parée de toutes les grâces que peut donner le sommeil pur de l'innocence, et annonçant par l'expression de son visage que des visions vraiment paradisiaques lui apparaissent en songe (1).

Le tableau qui excite aujourd'hui le plus d'admiration est celui de l'inauguration de sainte Ursule, à qui ses compagnes, vierges et martyres comme elle, ont formé avec leurs palmes une espèce de piédestal ou de trône, autour duquel elles sont rangées en groupes pleins d'allégresse et de grâce. L'idée de clore ainsi

consista negli effetti e in quelli singolarmente che fanno sul senso e sul cuore delle genti lontane dalle cognizioni dell' arte. Io mi sto in questa capella inosservato alcuna volta e veggo entrare alcune buone persone che dopo una breve orazione anzi spesso nell' orazione medesima rivolgendo gli occhi a queste pitture, restano sospese il volto e la mente, e non possono nascondere l'interno movimento che provano.

(Voir Zanetti, à l'article *Carpaccio.*)

(1) *Io non lascio quantunque volte qui mi ritrovo di ammirare la santa che dorme nel virginale suo letto con grazia pura tanto e innocente rappresentata; che mostra all' aria del volto di vedere in sogno imagini veramente di paradiso.*

(Zanetti, *ibid.*)

la légende, et de lui donner pour couronnement cette belle composition mystique, était assurément très heureuse; mais pour l'exécuter dignement dans sa partie la plus importante, c'est-à-dire en ce qui concerne la transfiguration de la sainte, il aurait fallu emprunter le pinceau des artistes ombriens, ou du moins chercher dans des inspirations analogues les moyens de surmonter cette grande difficulté de l'art (1).

Cet immense ouvrage occupa Carpaccio depuis 1493 jusqu'à 1495, et fut suivi de près par un autre du même genre qu'il fit pour la confrérie de Saint-Étienne; puis sa réputation comme peintre historique et légendaire s'accroissant de jour en jour, il fut chargé, au commencement de l'année 1502, de représenter pour une autre confrérie l'histoire de saint Jérôme et celle de saint George, telles qu'on les voit encore aujourd'hui dans le même local, qui n'a pas changé de destination.

Le sujet de saint Jérôme, très anciennement en vogue dans les écoles chrétiennes, a fourni à l'artiste la matière de trois tableaux parfaite-

(1) Un autre tableau de lui, qui se trouve au palais Manfrini et qui représente, en beaucoup plus petites dimensions, sainte Ursule prenant congé de son père, semblerait indiquer que l'artiste avait traité le même sujet à deux reprises différentes.

ment conformes, pour l'ensemble de la composition, à l'ordonnance traditionnelle; mais il y a une foule de détails qui appartiennent en propre à l'artiste, particulièrement dans le dernier, où l'on voit ces vieillards priant à genoux autour du corps maigre et décharné du saint solitaire qui vient d'expirer, et dont le visage a conservé pour dernière empreinte la sérénité que donne l'espérance.

L'histoire de saint George étant plus chevaleresque, devait sourire davantage à l'imagination du peintre, et être traitée par lui avec plus d'amour. Dans le premier compartiment, il a représenté son héros attaquant le dragon qui infestait la ville de Béryte; dans le second, on le voit qui traîne après lui le trophée encore sanglant de sa victoire, tandis que le roi et sa fille, entourés d'un nombreux cortége, viennent à sa rencontre; mais l'attitude du vainqueur n'en est pas plus fière; dans le troisième, la jeune vierge devient le principal personnage : elle vient avec son père et toute sa famille recevoir le baptême, et c'est saint George, son libérateur, qui le leur administre à tous. Par une progression qui décèle un goût exquis dans l'artiste, elle est plus belle dans cette dernière scène que dans les deux autres; sa blonde chevelure, au lieu d'être nouée, tombe en lon-

gues tresses sur ses épaules, et l'on devine à son maintien qu'elle va devenir chrétienne.

La légende des dix mille martyrs qui a passé de l'église de Saint-Antoine, détruite depuis longtemps, dans la galerie des beaux-arts, aurait pu prêter à une foule de développemens poétiques et pittoresques, si elle n'avait pas été concentrée dans les étroites limites d'un seul tableau d'assez petites dimensions, qui fatigue le spectateur par la multiplicité des objets et par la quantité de membres humains qui semblent y fourmiller.

Dans les dix années qui terminent, pour l'histoire de l'art, la carrière de Carpaccio, c'est-à-dire de 1510 à 1521, on ne trouve plus aucun ouvrage de longue haleine parmi ceux qui lui sont attribués ; mais ce ne fut assurément pas la conscience de son déclin qui l'y fit renoncer. Le tableau de la présentation du Christ, où l'on voit des anges qui accompagnent le chant du saint vieillard Siméon (1) ; celui où la Vierge enfant est représentée montant toute seule les degrés du temple (2), motif charmant qui lui fut emprunté par le Titien ; celui qui décore le maître-autel de l'église de Saint-Vital, et dans lequel il y a trois figures magni-

(1) Ce tableau est de 1510.

(2) Ce tableau est aujourd'hui à la galerie de Milan.

fiques de pose et de caractère, et indiquant un progrès manifeste dans la perspective aérienne : tous ces monumens de son âge mûr, comparés avec les productions de sa jeunesse, prouvent assez que son talent ne fut jamais rétrograde ; et quant à la composition si éminemment patriarchale qui termine la série de ses œuvres, et qui représente une scène tirée de la légende de saint Joachim et sainte Anne, scène pleine de tendresse et de naïveté, à laquelle assistent, on ne sait pourquoi, saint Louis et sainte Ursule, il est certain que, pour la hardiesse du style et la qualité du coloris, elle surpasse de beaucoup toutes ses compositions antérieures (1). L'historien Ridolfi, qui avait sans doute recueilli la tradition populaire, a fait cette courte apothéose de Carpaccio : « *Il fut pleuré par ses concitoyens tandis qu'il jouissait dans le ciel de la béatitude éternelle* (2). »

Les trois artistes dont nous venons de parler, savoir : Cima da Conegliano, Basaïti et Carpaccio, appartiennent tous à l'école religieuse dont Jean Belin est ordinairement considéré comme le chef, mais sans que pour cela on

(1) Ce tableau se trouve dans la collection de l'académie des beaux-arts à Venise.

(2) *Pianto dai cittadini, sorrise nelle beate stanze del cielo.*

puisse dire à la lettre qu'ils aient été ses disciples. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'ils travaillèrent dans le même but, sur la même matière et avec les mêmes inspirations exclusives, dans un temps où le paganisme les débordait déjà de toutes parts.

Il fallait que les traditions de l'art chrétien eussent jeté de bien profondes racines dans Venise et dans les écoles secondaires de la terre ferme, puisque la génération suivante les défendit encore jusque vers le milieu du seizième siècle avec le même courage et presque avec le même succès.

Une division très marquée s'opéra parmi les disciples de Jean Belin, même avant sa mort; les uns s'engagèrent dans les voies du perfectionnement extérieur, à la suite du Giorgion, réformateur non moins impétueux ni moins hardi que son contemporain Luther; les autres, plus épris de la poésie intérieure de l'art, continuèrent, à l'exemple de leur maître, à en exploiter de préférence le côté mystique, et furent amplement dédommagés par le suffrage populaire de la pitié qu'ils inspiraient aux novateurs.

Mansueti, sorti, selon les uns, de l'école de Gentil Bellini, selon les autres, de celle de Carpaccio, a lui-même résolu la question en s'in-

titulant élève de Jean Belin dans un tableau qu'il fit pour un couvent de l'île de Mazorbo (1). On y admire le fini des détails dans les vêtemens et dans l'architecture; mais la plupart des types sont vulgaires, le dessin est raide et timide, et s'il fallait assigner une date à cet ouvrage sur de simples conjectures, on pourrait, sans choquer la vraisemblance, le faire rétrograder jusque dans la dernière moitié du quinzième siècle.

Cependant il fut chargé de travaux importans par ses contemporains; il fut appelé à Trévise pour peindre un tableau d'autel dans l'église des Franciscains (2), et il fallait que dans Venise même il jouît d'une assez grande popularité, puisqu'il y travailla successivement pour deux confréries, ce qui, après l'honneur de peindre dans le palais ducal, était la plus haute fortune à laquelle un peintre vénitien pût aspirer; de plus, il avait la gloire d'être, dans l'une et dans l'autre de ces confréries, le continuateur de Gentil Bellini. Pour celle de Saint-Marc, il peignit plusieurs miracles opérés par lui, entre autres la guérison de saint Anianus et sa conversion, en

(1) Ce tableau se trouve aujourd'hui à Venise, chez le professeur Santi.

(2) Ce tableau est maintenant à Venise, dans la collection de l'académie des beaux-arts.

deux tableaux séparés, dont l'un se trouve aujourd'hui dans la galerie de Milan, et l'autre, conservé à Venise dans la collection de l'Académie des beaux-arts, est particulièrement remarquable par la minutieuse exactitude des ornemens d'architecture. Dans le même local se trouve un beau fragment de ce que le même artiste exécuta pour la confrérie de saint Jean l'évangéliste, où il avait été chargé de continuer l'œuvre de Gentil Bellini (1), et où l'on voit qu'il s'était fait un devoir de marcher scrupuleusement sur ses traces.

Il faut placer bien au dessus de lui son condisciple Vincent Catena, l'un des plus grands peintres de l'école vénitienne, et celui dont la fidélité aux anciennes traditions fut le plus méritoire ; car il n'aurait dépendu que de lui d'être le rival du Giorgion pour la grâce et la beauté des formes, et même pour la hardiesse et le bon choix des compositions (2), comme il le prouva par son tableau de Judith tenant le glaive d'une

(1) Ce tableau, exécuté dans le style de Gentil Bellini, représente un convoi funèbre, où celui qui porte la croix miraculeuse est arrêté par un obstacle invisible au moment de passer le pont de Saint-Léon, parce que le défunt avait refusé de la porter à l'enterrement d'un confrère.

Mansueti mourut en 1528.

(2) *Si vede che potè seguire le belle e graziose forme*

main et la tête d'Holopherne de l'autre, et encore mieux par celui qu'on voyait dans le palais Pesaro, et qui montrait mieux qu'aucun autre de ses ouvrages, dit Zanetti, jusqu'où Catena aurait pu avancer dans les voies nouvelles frayées par les grands maîtres (1); mais sa pieuse imagination s'accommodait mieux du style simple et naïf de l'ancienne école, et ce fut dans le même goût qu'il conçut et exécuta le ravissant tableau qui est à Venise dans l'église de *Santa Maria, mater Domini*, et dans lequel il a représenté sainte Christine à genoux sur les bords du lac de Bolsène, avec des anges qui allègent le poids de la meule suspendue à son cou. Nul sujet ne se prêtait mieux au genre de charme que cet artiste-poète savait répandre sur ses compositions; aussi peut-on dire que c'est son chef-d'œuvre, celui qui justifie le mieux l'enthousiasme du sénateur Marc-Antoine Michele, qui, écrivant de Rome à un certain Marsilio, en 1521, lui recommandait, avec toute la sollicitude du patriotisme et de l'amitié, de veiller sur

di Tiziano e di Giorgione; che seppe imitare le piu libere e benè immaginate composizioni, etc.

(Zanetti, article *Catena.*)

(1) *Non v'è opera che come questa dimostri fin dove il Catena potesse giungere nelle vie dei nuovi maestri.*

(Ibid.)

les jours de Catena, attendu que la mort semblait s'acharner sur les plus grands peintres, ayant déjà frappé Raphaël, et tenant pour ainsi dire sa faux levée sur Michel-Ange (1).

Sans doute tous les Vénitiens ne s'accordaient pas à regarder sa vie comme étant plus précieuse pour l'art que celle du Titien, qui tenait alors le sceptre de la peinture à Venise; mais au moins cette recommandation prouve-t-elle que le pinceau gracieux de Catena avait aussi ses admirateurs passionnés. D'ailleurs la préférence qu'on lui donna pour l'exécution d'un tableau d'autel dans la chapelle du palais ducal, où il peignit le doge Léonard Lorédan agenouillé devant la sainte Vierge, prouve qu'on reconnaissait sa supériorité dans ce genre de représentations, et que le glorieux patronage de la république ne manqua pas à son talent. Par une inconcevable fatalité, presque tous ses travaux ont disparu des lieux où on les admirait autrefois; le grand nombre de portraits qu'il fit dans le style de Jean Belin son maître, sont dispersés, le plus souvent sous d'autres noms, dans les galeries étrangères, et ce qui reste de lui dans sa patrie, bien qu'excellent pour la qualité, semble ne plus suffire

(1) Morelli, *Notizia d'opere di disegno.....*

pour lui faire assigner la place qui lui est due parmi les premiers artistes de son siècle. Et cependant il avait pris des précautions de plus d'un genre pour vivre éternellement dans la mémoire de ses concitoyens, et pour procurer à son âme le soulagement de leurs prières après sa mort qui eut lieu en 1530 ; car il laissa divers legs pour des fondations pieuses, pour la dot d'un certain nombre de pauvres filles, et surtout pour la construction d'un édifice à l'usage des peintres nationaux, sous l'invocation de sainte Sophie.

Après lui deux autres artistes continuèrent encore à Venise les mêmes traditions, savoir, François et Jérôme Santa-Croce. La carrière authentique du premier commence à l'année 1507, date du charmant tableau qui est à Saint-Pierre de Murano, et sur lequel il s'intitule *disciple de Jean Belin*, dont il rèproduit en effet presque littéralement le style, l'ordonnance et les types dans la figure de la Vierge et dans celles de saint Jérôme et du prophète Jérémie placés de chaque côté du trône ; il n'y a de différence frappante que pour le coloris qui est moins vigoureux dans l'élève que dans le maître. Cette infériorité se remarque dans les travaux postérieurs ; le bleu pâle y domine presque toujours, et quoique les couleurs soient

en général assez bien harmonisées, l'œil n'est pas entièrement satisfait. Il y a aussi plus de lourdeur dans son style et quelque chose de plus vulgaire dans ses types, à l'exception de celui du Christ qui a non seulement de la noblesse, mais encore une certaine teinte de mélancolie douce qu'on rencontre trop rarement dans les produits de l'école vénitienne. Toutes ces observations s'appliquent au tableau de la Cène qui est dans l'église des Franciscains (*San Francesco della vigna*), et malheureusement c'est à peu près le seul auquel on puisse les appliquer, du moins à Venise, où cependant les ouvrages de François Santa-Croce ne devraient pas être si rares, s'il est vrai qu'il ait travaillé jusqu'à l'année 1541 (1).

Jérôme Santa-Croce, son parent, on ne sait à quel degré, fut certainement aussi son disciple ; mais il surpassa de beaucoup son maître, et s'approcha bien plus que lui de la manière que le Giorgion et le Titien avaient mise en vogue, sans qu'on puisse dire pour cela qu'il y ait sacrifié les traditions pures de son école, dont il fut, à vrai dire, le dernier représentant.

(1) La chose semble être mise hors de doute par un tableau portant cette date avec son nom, et cité dans les *Lettres sur les beaux-arts dans la Marche Trévisane*, par Crico, p. 169.

C'est ce qui fait regretter encore plus amèrement un grand nombre d'ouvrages qu'on voyait jadis à Venise et qui sont aujourd'hui perdus ou dispersés : les dix tableaux dans lesquels il avait représenté la vie de saint François (sujet trop rarement traité par l'école vénitienne), avaient déjà disparu du temps de Zanetti ; l'image du Christ avec un doge agenouillé devant elle, ne décore plus le porche de l'église de Saint-Jean-et-Paul; celle de Saint-Géminien, où il avait représenté la Cène, et celle de la Trinité, où il avait peint d'un côté l'adoration des Mages et de l'autre une Madone entre deux saints (1), furent supprimées l'une et l'autre à la fin du dernier siècle ; et dans celle des Franciscains, où l'on admirait autrefois le martyre de saint Laurent, et une autre composition plus grande avec cinq belles figures de saints, on ne voit plus aujourd'hui qu'un seul ouvrage de sa main, c'est la figure majestueuse du Christ avec cette même expression de mélancolie qu'offre le type analogue dans les œuvres de François Santa-Croce.

Trois autres églises possèdent encore des productions remarquables du pinceau de Jé-

(1) Ces deux tableaux étaient encore, il y a quelques années, dans la collection de Craglietta à Venise.

rôme. Dans celle de saint Sylvestre, il y a son tableau de saint Thomas de Cantorbéry, ouvrage de sa première jeunesse (1), qui annonce une grande fraîcheur et une grande pureté d'imagination, et qui suffirait au besoin pour justifier l'éloge que Lanzi a fait de l'auteur comme paysagiste distingué. Dans l'église paroissiale de Burano il y a son saint Marc assis sur un trône entre quatre saints tous aussi parfaitement caractérisés que la première figure ; le style en est plus sévère et la date postérieure de onze ans, ce qui suffit pour expliquer cette différence. La Cène qui est dans l'église de Saint-Martin, exécutée près de trente ans après le tableau de saint Sylvestre (2), n'en est pas moins une œuvre pleine de vigueur et de poésie, et Zanetti ne craint pas de dire qu'elle ne le cède en rien aux plus belles compositions de cette époque, et que, dans cet ouvrage, Jérôme Santa-Croce paraît plutôt comme l'élève du Titien ou du Giorgion que comme un artiste né et élevé dans la vieille école (3).

(1) Il porte la date de 1520.

(2) En 1549.

(3) Il y a, dans la collection du palais Manfrini à Venise, une autre Adoration des Mages bien supérieure à celle qui était dans l'église de la Trinité. Le paysage surtout en est ravissant. La figure de la Vierge, le cos-

Maintenant jetons un rapide coup d'œil sur les villes situées en dehors des Lagunes, et soumises à la domination vénitienne, depuis le Frioul jusqu'aux frontières du Milanais. Dans toute l'étendue de pays comprise entre ces deux points si éloignés, l'influence de Jean Belin se fit sentir avec une force prodigieuse, malgré la concurrence de deux écoles puissantes récemment fondées, l'une à Padoue par Mantegna, l'autre à Milan par Léonard de Vinci. A Bergame même, si naturellement placée dans la sphère d'attraction de ce dernier, ce fut le génie de Jean Belin qui prévalut, comme le prouvent, indépendamment des témoignages historiques, les nombreux ouvrages dont Cariano et Previtali décorèrent leur ville natale (1).

tume des Mages et plusieurs autres détails, se ressentent un peu de l'influence des gravures allemandes sur lesquelles il aimait à imiter et à varier ce même sujet de l'Adoration dans la crèche, qu'il répéta souvent et qui fut évidemment son thème favori. Un autre tableau de lui, représentant saint Laurent et saint Étienne, se trouve à la galerie de Milan, et a été gravé. Mais le plus remarquable de tous, du moins pour l'étude du nu et pour la science des raccourcis, celui en un mot qui se rapproche le plus du style moderne, est une Descente de Croix qu'on voit à Bergame, et où il s'est peint lui-même montrant la sainte croix par allusion à son propre nom.

(1) La peinture était en honneur à Bergame dès la

Cariano exécuta un très grand nombre de tableaux de dévotion pour ses compatriotes, ne se lassant pas de reproduire sa composition favorite qui était la Vierge avec l'enfant Jésus, et plusieurs Saints symétriquement répartis de chaque côté du trône, mais s'efforçant d'en varier les personnages accessoires, l'agencement des groupes, les décorations et le paysage qu'il animait ordinairement par de petites figures très gracieuses, comme on peut le voir dans le charmant tableau qui décore la galerie Carrara à Bergame (1).

fin du treizième siècle, et l'on pourrait dire à la rigueur que vers la moitié du quatorzième siècle il y avait déjà une école. Paxino de Nova et son frère Pietro sont mentionnés à plusieurs reprises dans les registres de la fabrique de Sainte-Marie-Majeure. Il paraît qu'aucun artiste de grand renom ne leur succéda dans le cours du quinzième siècle, jusqu'à ce que l'influence de Jean Belin vînt y donner une impulsion nouvelle à l'art qui languissait depuis près de cent ans.

(1) Ce tableau porte la date de 1500. Il y en a un autre à Gênes de 1514, représentant le même sujet, mais avec une différence importante : ici l'enfant Jésus bénit un homme agenouillé, à côté duquel est saint Antoine son patron, tandis que sa femme, dans la même attitude, a pour protectrice sainte Catherine. Voilà l'idéal du tableau de famille dans les temps où l'alliance de l'art avec la foi était encore dans toute sa force. — Cariano exécuta en outre beaucoup de peintures à fresque tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de plusieurs palais. Il

André Previtali qui florissait à la même époque, doit nous intéresser encore davantage à cause de sa connexion plus intime et plus authentique avec Jean Belin, dont il fut d'abord l'élève le plus distingué, et qu'il surpassa ensuite tant pour le charme du coloris que pour la grâce et la délicatesse des contours; telle est du moins l'opinion de Tassi dans son histoire des artistes bergamasques, et l'on est forcé de convenir que ce jugement est fondé sur autre chose qu'une vulgaire illusion patriotique, quand on a eu occasion d'admirer les produits du pinceau de Previtali dans sa ville natale, où il semble avoir été mieux inspiré qu'aucune autre part. Quand on a vu le tableau de saint Benoît dans la cathédrale, celui de sainte Ursule au milieu de ses compagnes dans l'église de Saint-Augustin, la Descente de croix dans celle de Saint-André, mais par dessus tout le chef-d'œuvre qui est dans l'église du Saint-Esprit, et qui représente saint Jean-Baptiste monté sur une sorte de piédestal, et ayant à sa droite saint Nicolas et saint Barthélemy, et à sa gauche saint Joseph et saint Jacques martyr et archidiacre de

est à remarquer qu'il fut le premier qui chercha à reproduire par le pinceau certaines scènes du poëme de l'Arioste. — Ses derniers ouvrages portent la date de 1519; on ignore l'année de sa mort.

Bergame; quand on a éprouvé la vive et délicieuse impression que ces divers ouvrages, et particulièrement le dernier, doivent nécessairement produire sur tout spectateur qui a conservé le goût de la poésie chrétienne, on ne saurait s'empêcher de reconnaître à certains égards la supériorité de Previtali sur ses condisciples, et de lui assigner une place éminente parmi les artistes conservateurs des traditions religieuses. A quoi il faut ajouter que ses portraits ont été très souvent confondus avec ceux de son maître, que ses compositions religieuses étaient presque toujours embellies par quelque riant paysage (1), et qu'elles avaient un charme irrésistible pour les plus grands peintres, puisqu'une Annonciation peinte par lui dans une église de Ceneda, captivait tellement l'imagination encore pure du Titien, qu'il ne manquait jamais d'aller passer une heure en contemplation devant elle, toutes les fois qu'il quittait Venise pour se rendre à Cadore sa ville natale.

Deux autres peintres bergamasques, contemporains de Cariano et Previtali, sont encore désignés par Tassi comme ayant appartenu,

(1) On peut voir dans Tassi (*Vite dei Pittori e Scultori bergamaschi*, page 41) la longue énumération des ouvrages dont André Previtali orna les églises de Bergame.

au moins par le style de leurs compositions, à l'ancienne école représentée par Jean Belin. L'un est Gavio, dont il y a quelques tableaux à Bergame, représentant tous le même motif, la Vierge, l'enfant Jésus et plusieurs Saints, avec très peu de variations. L'autre est Antoine Boselli qui avait adopté, dit Tassi, la manière des artistes du quinzième siècle, donnant à la plupart de ses personnages des attitudes simples et uniformes, et visant bien plus à la dignité qu'à la variété (1).

Cette prodigieuse fécondité de l'école bergamasque au commencement du seizième siècle, jointe à la pureté des traditions dont elle continua de s'inspirer, nous expliquent pourquoi ses destinées furent si belles dans la période suivante, quand elle produisait des artistes comme le vieux Palma et Lorenzo Lotto.

L'influence de Jean Belin se fit beaucoup moins sentir à Padoue et dans le pays d'alentour, parce qu'elle y fut contrebalancée par

(1) Tassi, *ibid.*, page 52. C'est dans ce style que Boselli a peint saint Pierre entre deux autres saints, dans l'église de Saint-Christophe *di Seriate* (1509); une madone avec un entourage analogue dans celle des Augustiniens d'Almenno (1515); et saint Laurent, entre saint Jean et saint Barnabé, dans celle de Saint-Pierre *in colle aperto*.

celle de Mantegna, et peut-être aussi parce que l'enthousiasme classique qui régnait alors dans la plupart des universités (1), était peu compatible avec des inspirations exclusivement religieuses dans l'art.

Mais dans la Marche Trévisane et dans le Frioul, il n'eut pas à lutter contre ce genre d'obstacles. A Trévise, il eut dans son disciple Bissolo un continuateur gracieux de ses doctrines (2), et dans son disciple Pennacchi quelque chose de plus; car ce dernier surpassa tous les peintres de cette école par le caractère grandiose de ses conceptions. Outre son tableau de l'Assomption dans la cathédrale de Trévise, où l'on est surtout frappé des belles figures d'apôtres qui sont au dessous et qui ont été

(1) Il est à remarquer qu'à l'époque de l'engouement général pour la renaissance des lettres grecques et latines, les villes qui avaient les universités les plus florissantes furent précisément celles où la peinture brilla le moins : à Bologne il y a une lacune entre Francia et les Caraches; à Sienne il y a quelques imitateurs d'artistes étrangers; à Pise, à Pavie, à Padoue il n'y a presque rien qui mérite de trouver place dans l'histoire de l'art.

(2) Ses tableaux sont très rares. Il y en a un très beau dans la collection de l'académie des beaux-arts à Venise; il représente Jésus-Christ donnant à sainte Catherine le choix entre la couronne d'or et celle d'épines.

jugées dignes du pinceau du Giorgion (1), l'on admire et l'on admirera toujours les bustes de prophètes qu'il peignit au plafond de l'église de Notre-Dame-des-Anges à Murano et à celui de Notre-Dame-des-Miracles (*la Madonna dei Miracoli*) à Venise. A cet égard on peut dire que Pennacchi a été le véritable et unique précurseur de Michel-Ange ; non pas que d'autres n'eussent abordé avant lui cet imposant sujet ; mais leur pinceau s'était trouvé trop faible pour en soutenir toute la majesté (2).

Dans le Frioul, l'influence des doctrines de Jean Belin fut encore plus illimitée. Ce fut là que Martini, l'un de ses disciples les plus chéris, plus connu sous le nom de *Pellegrino da San Daniele*, fonda une école aussi intéressante par la pureté que par la multiplicité de ses produits trop rarement visités par les voyageurs. Il eût été facile à Pellegrino de participer aux brillans avantages dont jouissaient les artistes établis dans la métropole, et la protection spéciale dont l'honorait le duc de Ferrare lui aplanissait bien des difficultés dans sa carrière ; mais cette tentation ne put jamais l'arracher du

(1) Crico, *Lettere sulle belle arti Trevigiane.*

(2) A Murano, le compartiment central est occupé par un couronnement de la Vierge, où le type du Christ est d'une beauté remarquable.

voisinage de ses belles montagnes, et l'amour de sa patrie se trouvant aussi fort dans son cœur que l'amour de l'art, il s'efforça de les concilier en décorant presque tous les lieux d'alentour d'ouvrages qui fussent en harmonie avec les imaginations naïves et pieuses de ses compatriotes. La Passion du Christ qu'il peignit dans l'église de Saint-Daniel, son village natal, semble avoir été traitée avec une prédilection toute particulière, comme si les inspirations du patriotisme y avaient été combinées avec celles de la piété. Les nombreux disciples qu'il forma marchèrent tous très fidèlement sur ses traces (1), et les monumens laissés par eux dans les églises d'Udine, leur patrie commune, prouvent assez qu'ils se montrèrent les dignes continuateurs des traditions transmises par leur maître (2).

(1) On trouvera tous les détails désirables sur Pellegrino da San Daniele et son école, dans l'excellent ouvrage de Maniago sur les beaux-arts du Frioul.

(2) Il y en a au moins quatre qui méritent d'être nommés : Martini qui fit un beau tableau de saint Marc pour le dôme, et celui de sainte Ursule pour l'église de Saint-Pierre martyr ; Florigorio qui fit le tableau du maître-autel pour l'église paroissiale de Saint-Georges ; Floriani et Liberale qui travaillèrent longtemps à Vienne au service de l'archiduc Ferdinand et de Maximilien II.

Après avoir poursuivi dans toutes ses ramifications l'école religieuse dont Jean Belin fut le chef, après en avoir signalé les plus remarquables produits selon l'ordre des temps et des lieux, nous nous arrêtons sur la limite d'une époque marquée par de tout autres caractères, et durant laquelle la peinture, secouant le joug des vieilles traditions, obéit à l'impulsion qui lui fut donnée par le Giorgion, par le Titien, et surtout par l'Arétin, dont l'influence sur l'art eut quelque chose de satanique. Cette espèce de dualisme dans l'école vénitienne est d'autant plus remarquable, que le bon et le mauvais principe y furent assez long-temps en présence l'un de l'autre, les disciples de Jean Belin ayant continué de représenter et d'exploiter ses doctrines jusque vers le milieu du seizième siècle, c'est-à-dire près de quarante ans après la mort du Giorgion, et plus de vingt ans après l'arrivée de l'Arétin à Venise.

Si les novateurs purent se vanter d'avoir introduit quelques élémens de perfection inconnus à leurs devanciers, du moins leur fut-il impossible de contester à ceux-ci la gloire d'avoir fondé dès le quinzième siècle la prééminence de l'école vénitienne sur toutes les autres pour le coloris, genre de mérite qui est beau-

coup moins superficiel, et même beaucoup moins *matériel* qu'on ne le pense communément, et qui tient à des conditions psychologiques d'un ordre très élevé.

Le domaine de la peinture semble avoir été partagé en Italie entre trois écoles principales; l'école florentine a excellé dans la science du dessin, et en général dans la représentation des contours et des formes; elle a été plus vivement éprise qu'aucune autre de la beauté des statues antiques, et la sculpture et la gravure y ont été cultivées avec une sorte d'entraînement instinctif. L'école ombrienne a excellé dans l'expression des pieux élans et des pures affections de l'âme; elle abonde en peintres contemplatifs et mystiques; mais elle a dédaigné tous les trésors d'antiquité classique, et nul sculpteur ou graveur célèbre n'est sorti de son sein. Enfin l'école vénitienne a excellé dans le coloris, et toujours préoccupée du désir ou plutôt de la passion d'atteindre la perfection en ce genre, comme si elle avait eu dès l'origine la conscience de sa vocation spéciale, elle ne s'est pas arrêtée non plus à l'imitation des modèles grecs ou romains que lui proposaient les antiquaires, et elle a montré une répugnance presque invincible pour les combinai-

sons de lignes et de formes, quand il y manquait le charme du coloris (1). Cette répartition entre trois écoles respectives, des trois dons qui constituent la perfection dans la peinture, offre une analogie frappante avec ce qu'on observe chez les trois principaux peuples de l'Europe par rapport à la musique; les Italiens étant plus sensibles à la mélodie qu'à tout le reste, les Français percevant plus volontiers le rhythme et battant la mesure avec enthousiasme jusqu'à ce qu'ils en suent à grosses gouttes, tandis que pour les Allemands, plus calmes et plus profonds dans leurs jouissances, la perfection des accords harmoniques est le comble de la délectation musicale.

En combinant certaines données physiologiques et phrénologiques avec l'histoire particulière des peintres qui se sont le plus distingués comme grands coloristes, on est conduit à reconnaître qu'il existe une affinité mystérieuse entre l'organe de la musique et celui qui préside à la combinaison des couleurs. Les deux plus fameux coloristes de l'école florentine furent sans contredit Léonard de Vinci et Fra Bartolomeo; et l'on sait que le premier fut éga-

(1) *Agostino Veneziano*, quoique né à Venise, ne fut pas un artiste vénitien; comme graveur il appartient à l'école de Marc-Antoine.

lement admiré à Milan comme musicien et comme peintre, et que les compositions musicales avaient un attrait irrésistible pour le second. Le Corrége, qui porta plus loin qu'aucun autre artiste la magie du coloris, avait reçu dans le cours de sa vie des impressions si vives et si délicieuses en ce genre, que pendant le dernier sommeil qu'il eut immédiatement avant de mourir, il rêva qu'il avait retrouvé Palestrina dans le ciel, et que cette rencontre avait été pour lui comme les prémices de la béatitude éternelle. Mais ce qui est un argument plus décisif encore, c'est que parmi les peintres de l'école vénitienne, la passion de la musique fut à peu près universelle, du moins dans la seconde période qui finit avec le seizième siècle. Ce n'est point par une fiction arbitraire de Paul Véronèse que les plus illustres d'entre eux sont représentés jouant un concert dans le magnifique tableau des noces de Cana, qui forme la plus belle décoration de la galerie du Louvre. Très souvent, en effet, plusieurs d'entre eux se réunissaient pour goûter ce plaisir en commun; c'était une des jouissances quotidiennes du Titien dans le petit palais qu'il occupait en face de l'île de Murano, à la portée des chants suaves et harmonieux qui partaient le soir, et souvent pendant toute la nuit, d'une multitude de

gondoles qui animaient alors cette partie des Lagunes, aujourd'hui déserte et silencieuse. Vasari rapporte que le Giorgion jouait du luth et chantait si divinement, qu'il était souvent appelé pour présider les concerts que donnaient les familles patriciennes (1). Le Tintoret possédait presque au même degré ce double talent (2). Le Bassan nous est représenté par Ridolfi comme un très habile musicien (3), et la même louange est donnée au Pordenon et à Pâris Bordogne, en termes qui ne permettent pas de supposer que ce fût un mérite bannal (4). D'ailleurs, nous avons vu que cette remarque ne s'applique pas à l'école vénitienne seulement, et outre le Corrége et Léonard de Vinci, l'on pourrait citer encore le ferrarais Benvenuto Garofalo, non moins admirable qu'eux dans le choix et la combinaison de ses couleurs, et qui,

(1) *Giorgione sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente ch' egli era spesso adoperato a diverse musiche e ragunate di persone nobili.*

(2) *In la istessa cità ghe zè un pitor*
Giacomo Tintoreto un bel umor,
Che de musica assae lu se dileta :
El sona trà le altre de lauto, etc.
(*Navigar pittoresco, vento* 4.)

(3) *Trattenevasi nella musica, nella quale fu peritissima.*

(4) *Paris Bordone fattosi eccellentissimo musico.*

devenu aveugle dans ses vieux jours, se dédommageait de la privation de la vue par les jouissances musicales qu'il savait se procurer à lui-même (1). Enfin, pour chercher un exemple plus concluant encore dans le pays le moins heureusement partagé de tous en grands coloristes, Gainsborough, l'un des artistes les plus distingués de l'Angleterre sous ce rapport, avait une prédilection si extraordinaire pour la musique, soit vocale soit instrumentale, qu'il lui arriva quelquefois, à la suite d'un concert, de récompenser par un de ses plus beaux paysages le musicien qui lui avait procuré un de ces momens d'extase auxquels il attachait tant de prix.

Au reste cette question d'affinité entre l'organe du coloris et celui de la musique, est ici purement secondaire; ce qu'il y a de plus important à constater, c'est le caractère éminemment religieux de l'école vénitienne dans la période que nous venons de parcourir. Si la peinture avait son histoire à part, et pour ainsi dire en dehors du mouvement général des facultés humaines chez un peuple, ce culte opiniâtre des traditions chrétiennes parmi les artistes ne serait qu'un fait isolé et presque im-

(1) Cittadella, *Vite dei Pittori ferraresi.*

perceptible dans les annales de la république de Venise. Mais les révolutions que subissent les beaux-arts étant le plus sûr indice de celles qui s'opèrent en même temps dans les imaginations, l'étude qui s'y rapporte peut conduire aux résultats les plus instructifs, et devient ainsi susceptible du plus haut intérêt, même sous un point de vue philosophique. Les œuvres des peintres, comme celles des poètes, quand elles sont avouées, encouragées et prônées par leurs concitoyens, sont le fidèle miroir où se réfléchissent successivement toutes les modifications survenues dans le génie national. Les inspirations individuelles, quelque saillantes qu'elles soient, participent toujours assez fortement au fonds d'idées qui entretient la vie intellectuelle commune, pour qu'il soit impossible d'en être troublé dans l'appréciation comparative des peuples et des époques. Ainsi nous avons vu qu'à la fin du quinzième siècle le paganisme avait déjà pris possession de l'école florentine, et les sermons du moine Savonarole, combinés avec les renseignemens fournis par l'histoire, nous représentent la philosophie, la poésie, en un mot toutes les branches de la littérature, et même les mœurs publiques, comme infectées de la même contagion. A Venise, au contraire, sans aucune de ces violentes secousses que Sa-

vonarole donna pendant dix années consécutives aux Florentins, l'art se maintint pur jusque bien avant dans le seizième siècle, en dépit de l'enthousiasme classique qui se montrait à la surface de la société, mais qui, ne pénétrant pas dans ses profondeurs intimes, ne menaçait pas encore de tarir les sources de poésie chrétienne auxquelles les artistes vénitiens avaient largement et unanimement puisé ; d'où il faudrait conclure, d'après les rapports que nous avons cherché à établir entre les produits de l'art et le génie national, que Venise conserva plus long-temps que Rome et Florence l'empreinte religieuse qui distingue particulièrement les républiques italiennes au moyen âge.

Cette conclusion, si peu conforme à nos préjugés invétérés contre Venise, sera sans doute repoussée par le plus grand nombre de mes lecteurs ; et cependant c'est une vérité historique incontestable que Venise, malgré tout ce qu'on a pu dire de ses tribunaux secrets, de ses courtisanes célèbres, et de son machiavélisme commercial, a été la plus chrétienne des républiques. Malheureusement la plus grande partie de ses annales, écrite en latin par des historiographes officiels, est toujours demeurée un recueil de matériaux à mettre en œuvre, lesquels n'ont été exploités que par de froids

compilateurs ou par des écrivains trop imbus du rationalisme moderne, et trop exclusivement préoccupés des progrès et du déclin de la grandeur politique. Pour aborder une pareille tâche, il fallait quelque chose de plus que cette identification artificielle qui consiste à se transporter par la pensée dans les temps et les lieux qu'on veut décrire ; il fallait y apporter, avant tout, la conscience d'une sympathie profonde, laquelle ne saurait exister sans l'identité des croyances religieuses. Si les Chrétiens n'avaient pas si honteusement négligé leur propre héritage, ils auraient le droit de dire à tous les écrivains soi-disant philosophiques qui viennent s'interposer entre eux et la vraie lumière de l'histoire, ce que Diogène disait à Alexandre, qui s'était placé entre le soleil et lui, et cette allusion, parfaitement applicable au tableau qu'on nous a tracé des républiques italiennes, l'est plus particulièrement encore à celle de Venise, si méconnue, si calomniée, si sévèrement jugée par ceux-là même dont elle avait droit d'attendre le plus de reconnaissance et de justice.

Il ne faut pas oublier que les Vénitiens furent sur la Méditerranée ce que les Espagnols et les Polonais furent aux deux extrémités de l'Europe, c'est-à-dire l'une des trois sentinelles

avancées de la Chrétienté contre les barbares. Qu'ils aient profité de la terreur qu'ils inspiraient à ces derniers pour assurer le succès de quelques spéculations mercantiles, au préjudice des républiques voisines, c'est sans doute une dérogation à la noblesse et à la grandeur du rôle qui leur était assigné dans ce monde ; mais après tout ce n'est pas un crime qui puisse effacer ce qu'il y avait d'héroïque et de chevaleresque dans leur caractère, et l'on peut affirmer que, entre toutes les puissances maritimes qui se sont succédé sur cette mer, il n'en est aucune dont le pavillon ait laissé, chrétiennement parlant, d'aussi honorables souvenirs. Au dix-septième siècle, il y flottait encore plus glorieux que jamais ; et quels géans étaient chargés d'en soutenir l'honneur! Un Louis Mocenigo, infatigable défenseur de l'île de Candie, et objet d'admiration pour les Turcs eux-mêmes, qui, en apprenant sa mort, prirent spontanément le deuil, et firent défiler respectueusement leurs galères pavoisées de drapeaux noirs devant le lieu de sa sépulture ; un François Moresini, dont les exploits seraient regardés comme fabuleux s'ils étaient moins authentiques, qui fut justement surnommé le héros du siècle, et qui forme le digne pendant de son contemporain, Sobieski, engagé sur un autre point, dans la

même croisade, à laquelle les grandes puissances européennes assistaient avec une stupide indifférence, toutes fières de se trouver à jamais guéries de l'enthousiasme religieux.

L'histoire de la république de Venise abonde en souvenirs de ce genre pendant une longue série de siècles; des hostilités presque permanentes contre les sectateurs de l'islamisme, durent y familiariser les esprits avec les idées de martyre, de sacrifice et de dévouement, à quelque chose de plus grand que cet étroit patriotisme, source de tant d'injustices chez les nations païennes de l'antiquité et aussi chez les nations modernes que l'esprit national a paganisées. Bien que les Vénitiens eux-mêmes n'en aient pas toujours été exempts, néanmoins on peut dire que leur position particulière, et les circonstances impérieuses où ils furent placés, les contraignirent de surmonter bon gré mal gré bien des tentations sordides. L'habitude de répéter de temps en temps, dans leurs guerres contre les infidèles, ce beau verset, qu'on lit encore aujourd'hui sur la façade du palais Vendramin : *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam;* l'habitude de prononcer avec foi cette sublime prière, si bien placée dans le cœur et dans la bouche du héros chrétien dont on peut dire que les deux

principes constituans sont l'humilité et la bravoure; cela seul aurait suffi pour mettre en jeu tout ce qu'il y avait d'élevé, de généreux et de chevaleresque dans leur nature. Ce fut sans doute ce passage du Psalmiste qui suggéra aux doges et aux généraux de mer l'idée de se faire peindre à genoux devant l'Enfant Jésus ou la sainte Vierge, dans des tableaux destinés à transmettre leurs noms ou le souvenir de leurs exploits aux générations futures. Ce mode de commémoration pieuse, qui offre le touchant contraste d'une humble attitude et d'une grande dignité ou d'une grande gloire, ne cessa pas d'être en usage pendant toute la durée du seizième siècle, en dépit du paganisme, qui triomphait alors partout. Après Jean Belin et Catena vinrent les artistes célèbres qui brillèrent dans la seconde période, et qui payèrent successivement leur tribut; et c'est pour cela que les monumens de ce genre, avec une madone assise, et un doge ou un général agenouillé, sont encore aujourd'hui si nombreux dans les collections particulières, dans les églises, et surtout dans le palais ducal, où l'on semble avoir multiplié à dessein les compositions allégoriques destinées à exprimer les rapports de la religion à l'état. A la vue de toutes ces représentations pieuses où le patriotisme paraît

constamment subordonné à la foi, on ne peut s'empêcher d'appliquer à cette république chrétienne la magnifique louange qu'Horace adressait à Rome en la félicitant d'être devenue la maîtresse du monde :

Dis te minorem quod geris, imperas.

« Parce que tu t'es inclinée devant les dieux,
« les peuples se sont inclinés devant toi. »

Je sais qu'aux yeux des sages dont la passion dominante est de remonter des effets aux causes, tout cela n'était qu'un charlatanisme religieux, à l'aide duquel une oligarchie, non moins hypocrite qu'oppressive, exploitait le pouvoir à son profit exclusif, et disposait à son gré d'une populace ignorante et fanatisée; mais cette calomnieuse imputation est hautement démentie par tous les documens publics et privés, qui s'accordent à nous montrer la noblesse vénitienne donnant l'exemple des plus héroïques vertus, au point qu'on y trouve un plus grand nombre de saints personnages canonisés par l'Église que dans tous les autres corps aristocratiques du moyen âge pris ensemble. Plusieurs doges sont devenus à ce titre un objet de vénération pour le monde catholique, sans parler de ceux qui, prenant la détermination

qu'on a trouvée plus tard si sublime dans Charles-Quint, abdiquèrent spontanément la dignité ducale pour pratiquer en paix les rigueurs de la vie monastique. Il est vrai qu'à Venise, comme dans le reste de l'Europe, d'autres siècles amenèrent d'autres mœurs; mais quel que soit le point de comparaison qu'on prenne en Italie, Milan, Naples, Ferrare ou Florence, l'avantage restera toujours au patriciat vénitien, même dans les plus mauvais jours, c'est-à-dire quand l'Aretin y étalait effrontément ses infâmes orgies. Le doge, qui venait mourir au pied du grand autel de l'église Saint-Marc, et qui disait en rendant le dernier soupir : *In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum et rempublicam*, était le contemporain de ce monstre, ainsi que le vertueux Laurent Priuli, élu dans un temps où sa patrie était accablée par trois fléaux à la fois, la guerre, la peste et la famine, et qui, le jour de son inauguration, montant en chaire pour adresser au peuple quelques paroles de consolation, commençait sa harangue par ce bel acte d'espérance et de foi : *Etiamsi ambulavero in medio umbræ mortis, non timebo mala, quoniam tu mecum es* (1).

Dans le cours et même à la fin du dix-sep-

(1) *Fasti ducales*, p. 210. Venise, 1696.

tième siècle, cette noble empreinte se retrouve encore dans plusieurs délibérations du sénat vénitien, et, ce qui est peut-être encore plus concluant, dans les requêtes qui lui étaient adressées pour obtenir l'agrégation au corps des patriciens. Quand les Martinengo de Brescia (1) aspirèrent à cet honneur, en 1689, comme récompense de tout ce que leurs ancêtres avaient fait pour la république, ils firent valoir, à l'appui de leur demande, la triple illustration de la gloire militaire, de la science et de la piété, mettant ainsi sur la même ligne les services rendus par l'épée, par le génie et par la prière. Jean-Baptiste Cornaro, descendant

(1) L'histoire de cette famille a l'air d'un récit fabuleux, tant les hommes extraordinaires y abondent. Leurs exploits, dans les guerres que soutint Venise au commencement du seizième siècle, sont presque incroyables. Le plus illustre de tous fut Jérôme Martinengo, qui vint s'offrir au sénat avec son fils en bas âge pour aller combattre les Turcs, et qui mourut en route. On trouve cinq ou six guerriers du même nom qui se signalèrent dans les guerres de Flandres, entre autres un jeune volontaire de 13 ans qui fut fait général de la cavalerie frisonne. On trouve trois historiens, un poëte qui prit pour sujet le *Triomphe de la Foi et des saints Martyrs*, un évêque de Torcello mort en odeur de sainteté, et un jésuite qui mourut à Bologne en 1630 en soignant les pestiférés; et tout cela dans l'espace de moins d'un siècle!

d'une famille plus illustre encore, plaidant auprès du sénat la cause de ses deux fils nés d'un mariage que n'avait pas approuvé le conseil des Dix (1), commençait son éloquente supplique par la profession de foi suivante :

« De tout temps il y a eu deux autels érigés « dans mon cœur, l'un à Dieu, l'autre à ma pa- « trie ; et bien que ces deux autels soient dis- « tincts, néanmoins ils ne constituent pour moi « qu'un seul et même culte. La piété envers « Dieu, le dévouement pour la patrie sont « deux effets qui tiennent à une seule cause, « de même que bon citoyen et bon chrétien « sont deux caractères qui se trouvent com- « pris dans la notion générale de vraie reli- « gion. Ainsi l'enseigne notre divin maître qui « aima les portes de Sion par dessus tous les « tabernacles de Jacob. Aussi, dans tous les « postes publics qui m'ont été confiés, ai-je « toujours pensé que, quand j'étais au service « de ma patrie, j'étais en même temps au ser- « vice du Christ ; et, même dans mes comman- « demens militaires, je n'ai jamais cessé de me « gouverner par cette maxime (2). »

(1) Dans ce cas, les enfans étaient exclus des fonctions et priviléges qui appartenaient aux familles patriciennes.

(2) Ce fragment est traduit, mot pour mot, du docu-

Si, au lieu de s'en tenir aux événemens extérieurs qui paraissent à la surface de l'histoire, on voulait se donner la peine ou plutôt s'imposer le devoir de pénétrer plus avant, et interroger de préférence les archives qui révèlent le mieux le génie national, que de découvertes précieuses et inattendues sortiraient de cet interrogatoire, et donneraient un tout autre aspect, une tout autre couleur aux annales des peuples chrétiens, et particulièrement à celles de la république de Venise! Une foule de détails locaux, demeurés imperceptibles et perdus dans la masse des faits généraux, seraient alors transformés en témoignages éclatans de sa grandeur passée; à mesure qu'on verrait reparaître les hommes et les choses dans leur vrai jour et dans leur vrai caractère, on sentirait son imagination, son cœur et sa pensée s'élever de plus en plus au dessus des préjugés des publicistes et des philosophes, et l'on s'écrierait avec un jeune poëte dont la sympathie a plus d'une fois doublé mes jouissances, en présence des chefs-d'œuvre que nous admirions ensemble :

ment original qui se trouve à la bibliothèque de Saint-Marc, dans un immense recueil manuscrit consacré à l'histoire des principales familles patriciennes, et d'autant plus intéressant qu'il est le fruit des longs et tristes loisirs d'un prisonnier d'état. C'est là que j'ai pris tous les curieux détails que j'ai cités plus haut.

« Modèle imposant d'une république chré-
« tienne, toi dont les hommes d'aujourd'hui
« calomnient la sage simplicité faute de la
« comprendre, je me réjouis d'avoir appris à te
« connaître, non pas dans le vide fatras des
« compilateurs, mais dans les vivantes archives
« de tes propres monumens, dans les tableaux
« de tes doges agenouillés, dans les magnifiques
« inscriptions de tes magnifiques tombeaux,
« dans les pages animées de tes vieilles chro-
« niques, dans la vague harmonieuse de la mer
« qui t'environne (1)! »

Malheureusement la dépravation intellectuelle et morale du dix-huitième siècle exerça aussi ses ravages dans les lagunes, et tant de

(1) *Prime model of a Christian commonwealth,*
Thou wise simplicity which present men
Calumniate not conceiving; joy is mine
That I have read and learnt thee as I ought
Not in the crude compiler's painted shell,
But in thine own memorials of live stone,
And in the pictures of thy kneeling princes,
And in the lofty words on lofty tombs,
And in the breath of ancient chroniclers,
And in the music of the outer sea.

Extrait d'un recueil de poésies inédites dont l'auteur, Richard Monkton Milnes, a su exploiter en artiste et en poëte les souvenirs de l'Italie chrétienne, systématiquement négligés par tant d'autres pour les souvenirs de l'Italie classique.

circonstances concoururent à accélérer la décadence du caractère national qu'il ne s'y trouva plus ni énergie ni dignité quand le jour fatal fut arrivé. Ces souvenirs sont encore trop rapprochés de nous pour qu'on puisse proclamer la vérité tout entière, soit sur les fautes qui attirèrent sur Venise un si terrible châtiment, soit sur l'incompétence de ceux qui s'arrogèrent la mission de le lui infliger. De part et d'autre, on a honte de soulever le voile de tant d'iniquités : les uns se taisent par générosité, les autres par pudeur ; mais c'est une opinion assez généralement accréditée, que rien ne racheta la honte d'une si ignoble chute.

Rien en effet ne fut tenté dans la métropole, où la corruption s'était centralisée depuis longtemps avec le pouvoir; mais, quoique le cœur de la république fût paralysé, il y eut des symptômes de vie aux extrémités; et, pour ne citer qu'une des villes les plus obscures de la terre ferme, il y eut à Péraste, en Dalmatie, le jour même où il fallut passer sous la domination étrangère, une effusion de regrets patriotiques dont peu de républiques conquérantes peuvent se vanter d'avoir été l'objet. Quand on eut reçu l'ordre de faire disparaître le drapeau vénitien pour en arborer un autre à sa place, tous les

habitans s'assemblèrent dans la principale église pour célébrer les funérailles de la glorieuse bannière de saint Marc, et pour lui dire en commun un dernier adieu avant de l'ensevelir sous le maître-autel comme une relique nationale. A la fin de cette cérémonie douloureuse et imposante, le premier magistrat du lieu, refoulant pour un moment les larmes dont son cœur était gros, prononça cette courte oraison funèbre :

« Dans ce moment si amer et si déchirant « pour notre cœur, dans cette dernière effusion « de notre amour et de notre fidélité pour le « gouvernement vénitien, que le gonfalon de « l'auguste république nous rende au moins ce « consolant témoignage, que notre conduite « passée, et celle que nous avons tenue dans « ces derniers temps, nous ont donné le droit « de remplir aujourd'hui ce triste, mais honorable devoir. Nos fils apprendront de nous, « et l'histoire de cette journée apprendra à « toute l'Europe, que Péraste a dignement « soutenu jusqu'à la fin l'honneur du drapeau « qui lui fut confié, en l'honorant de cet adieu « solennel, et en le déposant baigné de nos « larmes à tous. Pleurons, ô mes concitoyens ! « donnons un libre cours à nos regrets; mais,

« dans l'effusion des derniers sentimens par les-
« quels nous scellons la glorieuse carrière que
« nous avons fournie, tournons les yeux vers
« cette bannière qui représente ici, pour la
« dernière fois, la république de Venise. Pen-
« dant trois cent soixante-dix-sept ans, notre
« fidélité et notre valeur l'ont toujours défen-
« due sur terre et sur mer, partout où nous
« avons été appelés pour combattre ses enne-
« mis, qui étaient aussi ceux de notre sainte
« religion; pendant trois cent soixante-dix-sept
« ans, nous avons toujours été prêts à sacrifier
« nos biens, notre sang, notre vie pour toi, ô
« saint Marc! et toujours nous nous sommes
« estimés heureux, nous avec toi, toi avec
« nous; et toujours avec toi, sur mer, nous
« avons été illustres et valeureux; avec toi,
« personne ne nous vit jamais fuir; avec toi,
« personne ne nous vit jamais vaincus et trem-
« blans. Si le malheur des temps, l'impré-
« voyance, la discorde, l'arbitraire, des crimes
« qui outragent la nature et le droit des gens,
« ne t'avaient pas fait disparaître de l'Italie,
« aucun sacrifice ne nous aurait coûté pour toi;
« et, plutôt que de te voir vaincu et déshonoré
« par les tiens, nous aurions affronté la mort en
« invoquant ton nom. Mais, puisque désormais

« il ne nous reste plus rien à faire pour ta « gloire, que notre cœur te soit un honorable « tombeau, et que nos larmes soient ton plus « pur et ton plus bel éloge (1)! »

La postérité, plus juste et plus généreuse que nous, aimera mieux clore l'histoire de la république de Venise par cette scène et par ce discours que par le récit de la honteuse abdication du dernier doge.

(1) Voici le texte original de ce discours tel qu'il fut prononcé, et dans le dialecte du pays qui est le même que celui de Venise :

In sto amaro momento che lacera el nostro cuor, in sto ultimo sfogo de amor, de fede al Veneto serenissimo Dominio, el Gonfalon della serenissima Republica ne sia de conforto, o Cittadini, che la nostra condota passada, e de sti ultimi tempi rende più giusto sto atto fatal, ma doveroso, ma virtuoso per nu. Saverà da nu i nostri fioi, e la storia del zorno farà saver a tutta l'Europa, che Perasto ha degnamente sostenudo fino all' ultimo l'onor del Veneto Gonfalon, onorandolo co sto atto solenne, e deponendolo bagnà del nostro universal amarissimo pianto. Sfoghemose, Cittadini, sfoghemose pur; ma in sti nostri ultimi sentimenti coi quali sigilemo la nostra gloriosa cariera corsa sotto al serenissimo Veneto governo, rivolgemose verso sta insegna che lo rapresenta, e su de ela sfoghemo el nostro dolor. Per 377 anni la nostra fede, el nostro valor l'ha sempre custodia per tera e per mar, per tuto dove ne ha chiamà i so nemici, che xe stai pur queli de la religion. Per 377 anni le nostre sostanze, el nostro

sangue, le nostre vite le xe stae sempre per ti, o S. Marco; e felicissimi sempre se avemo reputà ti con nu, nu con ti, e sempre co ti sul mar nu semo stai ilustri e virtuosi. Nessun co ti ne à visto scapar, nessun co ti ne à visto vinti e paurosi. Se i tempi presenti infelicissimi per imprevidenza, per dissension, per arbitrii ilegali, per vizii offendenti la natura e el gius de le genti no te avesse tolto da l'Italia, per ti in perpetuo sarave stae le nostre sostanse, el sangue, la vita nostra; e piutosto che vederte vinto e desonorà dai toi, el coragio nostro, la nostra fede se averave sepelio sotto de ti. Ma za che altro non ne resta da far per ti; el nostro cuor sia l'onoratissima tua tomba, e el più puro, el piu grande to elogio le nostre lagreme.

FIN.

TABLE.

CHAP. I. — De la Peinture chrétienne, d'abord dans les catacombes, puis dans les basiliques à dater du règne de Constantin. Opinions opposées sur les types de Jésus-Christ. Ecole romano-chrétienne beaucoup plus pure que l'école byzantine. Développement de la première en haine des empereurs iconoclastes, et sous les auspices des papes et de Charlemagne. Dégénération rapide de la seconde, et caractères distinctifs de ses produits. 1

CHAP. II. — Commencement de l'Ecole de Sienne. Guido, Diotisalvi, Duccio, Ambroise et Pierre de Lorenzo, Simon Memmi. 46

CHAP. III. — Cimabué, Giotto, les types byzantins disparaissent. Stefano, Taddeo Gaddi, Jean de Melano, Giottino, Orcagna. Résumé des progrès faits par l'art dans cette première période. 58

CHAP. IV. — L'art chrétien perd son unité. Naturalisme de Paul Uccello et de plusieurs artistes qui le suivirent jusqu'à Masaccio. Influence des sculptures de Ghiberti. Invasion du paganisme dans la Peinture. 90

CHAP. V. — Ère nouvelle formée par les fresques de Masaccio. Développement de plus en plus prononcé du naturalisme par le moine Lippi et par André de Castagno. Travaux des Peintres florentins dans la chapelle Sixtine. Cosimo Rosselli, Baldovinetti, Botticelli, Dominique Ghirlandajo. Résumé du siècle. Influence fatale des Médicis. Progrès du paganisme favorisés par eux et par la gravure. 113

CHAP. VI. — Ecole mystique, quels élémens ont concouru à sa formation. Artistes siennois et florentins qui ont appartenu à cette école; leur convergence commune vers les montagnes de l'Ombrie à cause du tombeau de saint François d'Assise. Histoire de la miniature depuis Giotto jusqu'à la fin du quinzième siècle. Frère Angélique de Fiesole et son disciple Benozzo Gozzoli. 160

CHAP. VII. — L'école mystique fixée en Ombrie. Gentil da Fabriano, Nicolas de Foligno, Fiorenzo di Lorenzo. Le Pérugin; son influence sur les écoles de Sienne, de Naples, de Crémone, de Florence et de Bologne. Caractère éminemment mystique des artistes bolonais des quatorzième et quinzième siècles. Courte durée de l'école de Francia. Fécondité, perfection sans exemple de celle du Pérugin : Pâris Alfani, Gerino de Pistoja, Louis d'Assise, Pinturicchio, et enfin Raphaël dont les derniers ouvrages n'appartiennent plus à l'école mystique. 205

CHAP. VIII. — De la grande réforme tentée par Savonarole dans les sciences, dans les arts, et dans toutes les branches de l'éducation publique. Ses efforts pour épurer l'esprit et l'imagination des enfans en interdisant toutes les productions licencieuses en poésie, en musique, en peinture. Ses idées sur *le beau*. Enthousiasme qu'il inspire

aux plus illustres savans et aux plus grands artistes de son siècle, à Pic de la Mirandole, à Politien, à Lorenzo di Credi, à Fra Bartolomeo, à Luca della Robbia et à plusieurs autres. Triomphe du génie chrétien célébré avec pompe le jour du Carnaval. Intrigues des usuriers et des banquiers pour perdre Savonarole. Sa réhabilitation sous Jules II et sous Paul IV. 304

Chap. IX. — École religieuse pure formée sous l'influence de Savonarole: Baldini, Lorenzo di Credi, Fra Bartolomeo, Rodolfe Ghirlandajo et son élève Michele di Ridolfo. Naturalisme de Pierre di Cosimo et de Mariotto Albertinelli. Caractère mixte des ouvrages d'André del Sarto. Magnifique début du Pontormo. Phases curieuses dans le cours de sa carrière. Décadence de l'art accélérée par lui et surtout par son disciple A. Allori. De l'effet produit par les statues du jardin des Médicis et par Michel-Ange. Maître Roux, Granacci, Bugiardini, Vasari, Salviati, le pire de tous. Le domaine du paganisme agrandi. 364

Chap. X. — Ecole vénitienne. Pourquoi la poésie chrétienne dut-elle revêtir à Venise la forme de légende et la forme d'art préférablement à toute autre. Peintres byzantins. Travaux de Giotto et de ses disciples. Ecole païenne fondée à Padoue par Squarcione et continuée par Mantegna. Relations de l'école vénitienne avec l'école ombrienne d'une part et avec l'école germanique de l'autre. Les Vivarini à Murano, les frères Bellini élèves de Gentil da Fabriano. Consistance donnée par Jean Belin à l'école religieuse pure. Ses disciples ou continuateurs, Cima da Conegliano, Basaïti, Carpaccio, Mansueti, Catena, François et Jérôme Santa-Croce, et dans les villes de la terre-ferme depuis Bergame jusqu'à Udine,

Cariano, Previtali, Bissolo, Pennachi, Pellegrino da San Daniele, etc. Qualités distinctives de l'école vénitienne. Enthousiasme religieux et patriotique. 433

FIN DE LA TABLE.